

As últimas sonoridades do absolutismo monárquico: A actividade musical na Patriarcal de Lisboa entre 1792 e 1834

Cristina Fernandes

INET-md
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
cristina.fernandes@fcs.unl.pt

Resumo

Este artigo pretende contribuir para colmatar uma lacuna relativa à história da música em Portugal no período final do Antigo Regime no que diz respeito ao papel da música sacra no âmbito do exercício do poder real. Habitualmente vistos como uma etapa de decadência após o esplendor setecentista, os derradeiros capítulos da história da Igreja Patriarcal de Lisboa não foram até agora objecto de análise e pesquisa sistemática. Tendo em conta o papel fulcral que esta instituição desempenhou no século XVIII, como núcleo irradiador de múltiplas componentes da vida musical portuguesa, e as profundas mudanças que se sucedem, trata-se, contudo, de uma etapa que não pode ser ignorada. O principal fio condutor da investigação é a actividade musical da Patriarcal, mas a sua relação estreita com a vasta rede de produção e interpretação de música religiosa sob a alçada da monarquia implica igualmente um olhar complementar sobre outras capelas reais. O estudo incide sobre três períodos distintos: a transferência da Patriarcal para a Capela Real da Ajuda em 1792, após o sinuoso percurso da instituição que se seguiu ao terramoto de 1755; a Patriarcal da Ajuda na ausência da corte (1807-21); a Patriarcal e as capelas reais entre o regresso de D. João VI em 1821 e o triunfo definitivo do liberalismo em 1834. Com a trajectória que conduziu ao fim do absolutismo e à extinção da Patriarcal como pano de fundo, serão tidos em consideração aspectos como o impacto das mudanças políticas no funcionamento e organização da instituição; a apropriação dos códigos cerimoniais pelos diferentes poderes; a actividade profissional dos músicos; o carácter funcional dos repertórios, as suas transformações e as práticas interpretativas.

Palavras-chave

Música sacra; Patriarcal de Lisboa; Capelas reais; Música e poder real; Actividade profissional dos músicos no Antigo Regime.

Abstract

This article intends to contribute to fill a gap in our knowledge of the history of music in Portugal in the final period of the Old Regime through the study of the role of sacred music in the exercise of royal power. Usually seen as a stage of decadence after the splendour of the eighteenth century, the last chapters of the history of the Patriarchal Church in Lisbon have not yet been the subject of systematic analysis and research. Taking into account the central role played by this institution in the eighteenth century, as the source of multiple components of Portuguese musical life, and the profound changes that follow, this is a phenomenon that cannot be ignored. The main thread of this research is the musical

activity of the Patriarchal Church, but its close relationship with the vast network of production and performance of religious music under the monarchy also implies additional study of the other Royal Chapels. The study focuses on three distinct periods: the transfer of the Patriarchal Church to the Royal Chapel of Ajuda in 1792, after the complex course of the institution following the earthquake of 1755; the 'Patriarchal da Ajuda' in the absence of the royal court (1807-21); the Patriarchal and the Royal Chapels between the return of King John VI in 1821 and the definitive triumph of Liberalism in 1834. With the path that led to the end of absolutism and the dissolution of the Patriarchal Chapel as background, the survey takes into account aspects such as the impact of political changes on the functioning and organization of the institution, the appropriation of ceremonial codes by different powers, the professional activity of the musicians, the functional character of musical repertoires, and their transformations and performance practices.

Keywords

Sacred music; Patriarchal Church of Lisbon; Royal Chapels; Music and royal power; Professional activity of the musicians in the Old Regime.

HABITUALMENTE VISTOS COMO UMA ETAPA DE DECADÊNCIA ou como o ocaso do esplendor setecentista, os derradeiros capítulos da história e da actividade musical da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, como era designada na época, e das capelas reais da monarquia nas décadas que precedem o colapso do Antigo Regime em 1834, não foram até agora objecto de análise e pesquisa sistemática. Os faustos da Patriarcal de D. João V no domínio da música e das artes visuais têm sido abordados em diversos estudos, assim como o sistema produtivo da música sacra na capital portuguesa entre 1750 e 1807 e as principais particularidades da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro.¹ No entanto, a história do período final da Patriarcal de Lisboa permanece por contar, ainda que alguns aspectos parciais tenham sido abordados noutras investigações.

As razões para este hiato são compreensíveis se pensarmos que se trata da fase de declínio de uma instituição considerada obsoleta face às grandes transformações políticas, sociais e culturais desencadeadas pela Revolução Francesa e pela vaga revolucionária liberal. Por outro lado, a música religiosa produzida neste contexto foi frequentemente vista de forma depreciativa, ainda que em muitos casos os juízos de valor não tenham por base a análise das partituras (na sua maioria por editar), nem audições em concerto, mas preconceitos ideológicos e estéticos. Alguns (poucos)

¹ Veja-se, por exemplo, João Pedro D'ALVARENGA, «To Make of Lisbon a New Rome: The Repertory of the Patriarchal church in the 1720s and 1730s», *Eighteenth-Century Music*, 8/2 (2011), pp. 179-214; Cristina FERNANDES, «Music, Ceremonial and Architectural Spaces in the Patriarchal Church of King John V: The Remaking of Roman Models», in *Politics and the Arts in Lisbon and Rome: The Roman Dream of John V of Portugal*, editado por Pilar Díez del Corral Corredoira, Oxford University Studies in the Enlightenment (Liverpool, Liverpool University Press, 2019); Cristina FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2010); André CARDOSO, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2005); Rui Vieira NERY e Elizabeth LUCAS (coord.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações* (Lisboa, Gulbenkian - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012).

estudos têm-se debruçado pontualmente sobre outros géneros musicais,² mas deixando quase sempre o repertório religioso à margem, salvo quando tratam de compositores que se distinguiram nesse campo, como é o caso de Marcos Portugal ou de Frei José Marques e Silva.³

Todavia, atendendo ao papel central que as estruturas musicais da corte tiveram no século XVIII, como principal vértice da vida musical, e as transformações subsequentes, trata-se de uma etapa que não pode ser ignorada, essencial para uma melhor compreensão de rupturas e continuidades. Por outro lado, os músicos e as práticas de composição e de interpretação em causa não faziam parte de um circuito fechado, mas estabeleciam pontes com outros domínios do panorama musical de Lisboa.

Este artigo pretende contribuir para colmatar parte da lacuna relativa à história da música em Portugal na conturbada época final do Antigo Regime no que diz respeito às práticas da música sacra ligadas ao exercício do poder real, percorrendo três períodos distintos. O primeiro corresponde à transferência da Patriarcal para a Capela Real da Ajuda em 1792, após o sinuoso percurso da instituição que se seguiu ao terramoto de 1755, regressando assim ao modelo idealizado por D. João V (recorde-se que a criação do Patriarcado de Lisboa, em 1716, resulta da promoção da Capela Real a esse estatuto e que a sua sede foi o templo do Paço da Ribeira, antes da separação logística desencadeada pelo sismo).⁴ Investigações prévias sobre esta fase estão longe de esgotar o assunto e ela afigura-se essencial como ponto de comparação face aos estádios subsequentes. O

² É o caso de David CRANMER, «As Invasões Francesas - alguns aspectos do seu impacto na música e no teatro», in *Peças de um mosaico. Temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil* (Lisboa, Colibri - CESEM, 2017), pp. 197-210; Francesco ESPOSITO, *Um movimento musical como nunca houve em Portugal. Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal 1822-1853* (Lisboa, Colibri - CESEM, 2016); ou Alberto PACHECO, «Música constitucional luso-brasileira: Primeiros anos», *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 6 (2013), pp. 135-63, entre outros. Há que ter em conta também Manuel Carlos de BRITO e David CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990).

³ António Jorge MARQUES, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): Catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM, 2012); João VAZ, «A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2009).

⁴ O processo de instituição do Patriarcado de Lisboa, por acção de D. João V, foi longo e complexo, limitando-nos aqui a recordar as principais etapas. Em 1710, o papa Clemente XI erigiu a Capela Real em Colegiada, com o título de S. Tomé, e em 1716, pela bula áurea *In Supremo Apostolatus solio*, esta foi elevada a Igreja Metropolitana e Patriarcal, sob o título de Nossa Senhora da Assunção. Nessa ocasião dividiu-se a cidade de Lisboa em duas dioceses, ficando a Oriente a chamada Arquiepiscopal Oriental (actual Sé) e a Ocidente o Patriarcado. Em 1740, a diocese de Lisboa Oriental foi incorporada no Patriarcado, extinguindo-se assim a antiga Sé Oriental, que passou a ter o título honorífico de Basílica de Santa Maria. A Capela Real (agora Patriarcal) incorporou deste modo também as funções de catedral metropolitana, ficando sediada no Paço da Ribeira. A destruição do edifício pelo Terramoto de 1755 veio desencadear uma separação logística: a Capela Real foi anexada à nova residência da família real no «sítio da Ajuda» – que ficou conhecida como «Real Barraca» – e a Patriarcal transitou por sucessivas sedes nos 37 anos seguintes. Inicialmente funcionou na Ermida de São Joaquim e Santa Ana (em Alcântara), vindo depois a ocupar uma igreja própria no «Sítio da Cotovia» (hoje Praça do Príncipe Real) que acabaria por ser destruída por um incêndio (1756-69); a Igreja de S. Roque (1769); a Igreja do Convento de S. Bento (1769-72) e a Igreja de S. Vicente de Fora (1772-92). Em 1792 foi transferida para a Capela Real da Ajuda. Mais detalhes na entrada «Lisboa», *Dicionário de História da Igreja em Portugal*, direcção de Carlos Moreira Azevedo (Lisboa, Círculo de Leitores, 2000), pp. 104-6.

segundo período inicia-se com a partida da família real para o Brasil na sequência das Invasões Francesas, centrando-se portanto no difícil funcionamento da Patriarcal da Ajuda na ausência da corte (1807-21) – salvo menções pontuais, exclui-se aqui a Capela Real do Rio de Janeiro, uma vez que esta tem sido contemplada por outros estudos. O terceiro é dedicado à Patriarcal e às Capelas Reais entre o regresso de D. João VI em 1821 e o triunfo definitivo do liberalismo em 1834, uma trajectória complexa em que a instituição é fortemente abalada pela Guerra Civil que opôs liberais e absolutistas e que desencadeou as tentativas de reforma do Real Seminário de Música da Patriarcal.

Um dos grandes desafios desta investigação tem a ver com a enorme quantidade de documentação que se encontra nos fundos da Patriarcal e da Casa Real do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, incluindo várias séries de caixas e livros que apenas dispõem de uma inventariação sumária (por vezes só o nome do fundo e sub-fundo e a data). As referências à música encontram-se quase sempre em conjunto com outros assuntos e várias fontes históricas importantes (textuais, contabilísticas e musicais) encontram-se dispersas por outras bibliotecas e arquivos, o que dificulta uma investigação exaustiva.

Um outro desafio tem a ver com a intrincada rede inerente à produção de música sacra sob a alçada da monarquia. A Igreja Patriarcal e a Capela Real da Ajuda não podem ser compreendidas no seu todo sem serem integradas nesse quadro mais vasto. Este inclui outras capelas reais com produção musical própria (como a Bemposta e Mafra nos inícios do século XIX) e as capelas reais de Queluz e de Salvaterra, que não tinham músicos assalariados permanentes, mas recebiam cantores da Capela Real de Ajuda e da Patriarcal e instrumentistas da Real Câmara cada vez que a família real se instalava nessas residências.⁵ Acresce ainda que o espaço simbólico e cerimonial da Capela Real e Patriarcal podia ser recriado em qualquer parte – como sucedeu com as arquitecturas efémeras montadas na Praça do Comércio para a aclamação de D. Maria I ou nos salões do Paço de Queluz para os baptizados dos infantes – e que várias igrejas e conventos de Lisboa e arredores tinham patrocínio real ao nível da música. Neste artigo, o principal fio condutor será a actividade musical da Patriarcal, mas devido ao panorama exposto atrás, algumas incursões complementares relativas a outras capelas reais e a outros espaços eclesiásticos com patrocínio régio tornam-se inevitáveis para uma visão mais completa do papel da música sacra como representação simbólica do poder.

A Patriarcal na Capela Real da Ajuda

Depois de ter estado vinte anos sediada na Igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora, a Igreja Patriarcal de Lisboa foi transferida em 1792 para a Capela Real da Ajuda, supostamente por ordem

⁵ Cristina FERNANDES, «A Patriarcal e as capelas reais da corte portuguesa entre 1750 e 1807: Rede institucional, organização interna e perfil musical», in NERY - LUCAS (coord.), *As músicas luso-brasileiras* (ver nota 1), pp. 385-425.

de D. Maria I, mas é possível que tenha sido uma medida do príncipe D. João, que nesse ano passou a assumir o governo efectivo na sequência da demência da mãe. A Capela anexa à chamada Real Barraca tinha sido uma das últimas obras do arquitecto Giovanni Carlo Galli Bibiena depois do terramoto e não era suficientemente espaçosa para albergar as numerosas dignidades eclesiásticas e todos os músicos que a incorporação da Patriarcal exigia, pelo que o arquitecto Manuel Caetano de Sousa foi encarregado de realizar obras de ampliação em 1792.⁶

A Capela Real e a Patriarcal voltaram assim a coabitar num mesmo edifício, fechando-se um ciclo que seria novamente abalado com a ida da família real para o Brasil em 1807. A mudança não foi pacífica – vários dignitários eclesiásticos que viviam no centro da cidade e também alguns músicos mostraram o seu descontentamento, faltando inicialmente às suas obrigações – e provocou alterações na quantidade e no funcionamento das cerimónias, pelo menos enquanto não se fizeram as obras necessárias.⁷

Da Patriarcal na Ajuda, que albergou pelo menos um grande órgão de Machado e Cerveira,⁸ subsiste hoje apenas a torre, um dos elementos arquitectónicos prioritários por ocasião da ampliação, com vista a alojar um relógio e um conjunto de sinos maior do que o da antiga torre de madeira. Este dispositivo pretendia perpetuar a tradição instituída por D. João V,⁹ constituindo uma componente sonora essencial das acções propagandísticas do poder real e eclesiástico no espaço urbano. Oito novos sinos e três sinos de relógio tocaram pela primeira vez no nascimento da princesa D. Maria Teresa, a 29 de Abril de 1793.¹⁰ As intervenções no edifício foram pouco tempo depois objecto de contenção de despesas¹¹ e tudo se complicou ainda mais quando, a 10 de Novembro de 1794, um incêndio destruiu a parte oriental da Real Barraca. Felizmente, as chamas não chegaram a atingir a Real Capela Patriarcal e a biblioteca, pois o passadiço de comunicação com o palácio foi cortado a tempo. Este acontecimento daria o impulso definitivo para a construção do actual Palácio da Ajuda.

⁶ Manuel Teixeira de TORRES, *Compêndio do código da Santa Igreja Patriarcal*, 1796, *P-La*, 51-II-72, p. 136.

⁷ *P-Lpa*, s/cota, Avisos Régios, 8 de Março de 1792: «[...] Porém não podendo satisfazer a todos os Offícios Divinos, com a mesma solemnidade e frequencia de Ministros, com que o fazia, enquanto não tiver os estabelecimentos e acomodações necessárias [...] só haverá Capella, e Quadratura nos dias de Primeira e Segunda Ordem, e em mais alguns que se hão-se declarar em huma Tabela. [...] Em todos os maes dias porem, à excepção dos referidos, só assistirá a Basilica Patriarcal por turmas, que serão tres dos Monsenhores, e Conegos, e duas dos Beneficiados e Clérigos Beneficiados».

⁸ *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, maço 25 (1792).

⁹ Ver artigo de Rodrigo TEODORO DE PAULA na primeira parte deste dossier: «O ‘som brônzeo’ da morte: Poder e liturgia fúnebre a partir da torre sineira da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa (1730-1769)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série, 5/1 (2018), pp. 93-116.

¹⁰ TORRES, *Compêndio do código* (ver nota 6), pp. 154-5.

¹¹ Um aviso de Junho de 1793 manda suspender «as obras extraordinárias» e fazer só «as ordinárias, porque as despesas têm excedido a conta líquida dos rendimentos cobráveis». *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, avisos, caixa 60.

Nos anos imediatos ao incêndio, a família real passou a habitar principalmente o Palácio de Queluz, bem como os Paços da Bemposta e de Mafra. A presença mais assídua nestes espaços levou ao reforço do investimento musical, sobretudo na Capela da Bemposta, que dispunha de um grupo autónomo de cantores profissionais,¹² e em Mafra, onde o Príncipe Regente se instalou em 1806 e onde encontramos uma prática musical própria, centrada nos seis órgãos da basílica.

Os serviços litúrgicos da Patriarcal permaneceram, contudo, na Capela Real e Patriarcal da Ajuda, que mantinha as suas funções de catedral e continuava a ser um dos principais espaços de representação da família real no âmbito da liturgia e de algumas cerimónias dinásticas. Estes funcionavam, por vezes, em simultâneo com outras Capelas Reais, como a de Queluz, conforme demonstram as convocatórias e listas com ordens de pagamentos de transportes aos músicos relativas aos dois locais no mesmo dia.¹³

Apesar destas vicissitudes, um *Guia de Lisboa* de 1800, destinado a turistas ingleses convalescentes que procuravam os ares amenos da capital portuguesa, sugere as cerimónias da Patriarcal da Ajuda como um dos pontos de interesse: «On some principal festivals, the Patriarch officiates as Pope in the church of the *Ajudas* at Belem; and this ecremony [sic], by the pontifical splendour employed on the occasion, is rendered the most interesting of all the religious spectacles.»¹⁴

Com efeito, as obras na Patriarcal da Ajuda continuaram até aos inícios do século XIX,¹⁵ sendo frequentes os recibos relativos à cópia de música e a despesas com a manutenção dos órgãos.¹⁶ A listas de músicos que constam de fontes como o *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal* redigido por Manuel Jozé Teixeira Torres, dão conta de um número impressionante de músicos. Assim, em 1797 este códice regista um total de 94 cantores, 12 organistas e 67 capelães cantores ao serviço das duas estruturas (agora formando uma só no mesmo local).¹⁷ Os *Livros de mesadas da Patriarcal* do mesmo ano apresentam números ligeiramente inferiores em relação aos cantores efectivos, mas é possível que Torres tenha incluído também os aposentados na contagem. Note-se, porém, que estes cantores e organistas não actuavam em conjunto, repartindo-se por turmas, que alternavam às semanas. Não obstante ligeiras quebras nos anos seguintes, quando a corte partiu para

¹² Joseph SCHERPEREEL, «Esquisse d'une Histoire Musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp. 165-78.

¹³ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra» (ver nota 1), pp. 83-97.

¹⁴ Anónimo, *The Lisbon Guide, Containing Direction to Invalids Who Visit Lisbon; with the Description of the City, and Tables of the Coin, Weights and Measures of Portugal* (Londres, J. Johnson, 1800), pp. 15-6.

¹⁵ *P-Lf*, A II 5, *Pagamentos aos operários que fizeram as obras na Real Capela da Ajuda* (1802).

¹⁶ É o caso dos pagamentos ao «organeiro da Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda», Joaquim António Peres Fontanes, datados de 1801 e 1802. *P-Lf*, A II 5.

¹⁷ TORRES, *Compêndio do código* (ver nota 6), pp. 195-200.

o Brasil, em 1807, a Patriarcal contava com oitenta e um cantores assalariados. A principal diferença em relação às décadas anteriores encontra-se na percentagem de músicos italianos, que foi diminuindo em favor dos portugueses mas continuando, ainda assim, a ser significativa.¹⁸ O Livro de Mesadas de Janeiro de 1808 inclui trinta e dois «Cantores Italianos», vinte e oito cantores «agregados ao Coro dos Italiano», vinte e um cantores no «Coro dos Portugueses», dez organistas e cinco mestres de música do Seminário.¹⁹ A maior parte dos organistas eram também compositores (recebendo um suplemento no ordenado destinado à composição de peças de música sacra para a Patriarcal), tal como os mestres de música do Seminário, que incluíam nesta época António Leal Moreira, Marcos Portugal, Eleutério Franco Leal e João José Baldi.

No que diz respeito à tipologia dos repertórios, esta é uma fase especialmente interessante, permitindo constatar como uma estrutura cerimonial aparentemente rígida e compartimentada por rubricas imutáveis em termos do texto litúrgico se encontrava em transformação permanente e ia incorporando novos modelos estéticos. Uma das fontes que melhor ilustra estas componentes é o *Diário histórico e litúrgico das funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe ahí a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816*, da autoria do mestre de cerimónias Francisco Braga Lage.²⁰ Este minucioso relato dá-nos informações acerca dos rituais litúrgicos, do seu aparato cenográfico e da relação quotidiana da família real com a prática religiosa, quer ao nível das devoções privadas, quer da exibição simbólica do poder em grandes cerimónias públicas.

Francisco Braga Lage²¹ tinha já uma tradição familiar neste domínio uma vez que era sobrinho de António Rodrigues Lage, o beneficiado e mestre de cerimónias a quem se deve, entre outras obras, o tratado sobre os sinos da Patriarcal *Altissonancia sacra restaurada*.²² Apesar de possuir conhecimentos musicais superficiais, Braga Lage identifica aspectos relacionados com práticas interpretativas e com obras concretas, da autoria de compositores como David Perez, João de Sousa

¹⁸ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra» (ver nota 1), p. 62 e pp. 238-40.

¹⁹ *P-Lant*, Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, caixa 206, maço143. Lista completa, incluindo os respectivos ordenados, em FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra» (ver nota 1), vol. II, pp. 292-6.

²⁰ Francisco Braga LAGE, *Diário histórico e litúrgico das funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe ahí a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarchal. Tomo Terceiro. Lisboa 1817*. Arquivo Distrital de Braga, P-BRad, ms. 692.

²¹ Nomeado acólito da Capela Mor em 1779, Francisco Braga Lage tornou-se «Mestre de Cerimónias da Basílica» em Agosto de 1782 com o ordenado de 100\$000 réis por ano. A partir de Julho de 1784 passou a receber 250\$000 anuais. Em 1820, já na qualidade de beneficiado da Patriarcal, recebe a mercê régia de 200\$000 anuais e um Aviso de 14 de Julho desse ano comunica que «Francisco José Braga Lage primeiro Mestre de Cerimónias da Patriarcal oferece para a Biblioteca da mesma Santa Igreja os seus Manuscritos». Diz ainda que «El Rey aceitou e ordena que se façam cópias». *P-Lpa*, Avisos Régios (1779, 1782, 1820); *P-Lant*, Patriarcal, Contos e Cofre, mesadas, livro 73, caixa 108 (1784).

²² Ver Rodrigo TEODORO DE PAULA, «Os sons da morte: Estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)» (Dissertação de doutoramento, NOVA FCSH, 2017), pp. 93-116.

Carvalho, João Cordeiro da Silva, Giuseppe Totti, Marcos Portugal e José do Espírito Santo e Oliveira, entre outros. Uma vez que se tratava de um diário pessoal, revela-nos também uma faceta mais próxima dos acontecimentos, em vez de uma imagem idealizada e cristalizada, no sentido em que assinala erros cometidos durante os rituais e os comportamentos da família real. Esta chegava, por vezes, atrasada às cerimónias, tendo o colégio eclesiástico e os músicos de esperar o tempo necessário e cabendo ao organista ocupar esse tempo.²³

A partir desta fonte e das partituras subsistentes, é possível delimitar categorias de repertório que correspondem a imperativos funcionais no plano litúrgico e do cerimonial de corte, tanto no domínio da missa e do ofício divino como de eventos dinásticos ou, ainda, do *Te Deum* de acção de graças do Dia de São Silvestre (31 de Dezembro). Constata-se também a intervenção directa do soberano, neste caso o Príncipe D. João (oficialmente Príncipe Regente a partir de 1799) na decisão sobre quais as cerimónias que deveriam «ser de música». Por exemplo, em relação às Vésperas do Dia de Todos os Santos de 1792, diz-se que «Sua Alteza ordenou que os Responsórios fossem de Muzica conforme o costume desta Capella que nunca o foi na primitiva Capella Patriarcal» e que «se ajuntarão ao órgão dous fagotes como se praticava nos maes annos nesta Capella da Ajuda, e a *Magnificat* foi cantada hum ramo de cantochão, o outro chamado de fabordão com órgão e fagotes e assim o *Benedictus* e os Responsórios de Música e o maes na forma da Capella Patriarcal».²⁴ No dia seguinte (3 de Novembro), na cerimónia em honra dos cardeais patriarcas defuntos cantou-se «a primeira Missa de Canto de Capella na forma que se fazia na Capella Patriarcal antiga e somente o *Libera me* de Muzica com a Sequência sem órgão nem instrumento algum; o que na primitiva tudo era de cantochão a que chamam os Italianos de Estante que não he figurado».²⁵ Esta comparação com o passado mostra uma convivência flexível entre novas e antigas práticas. Verifica-se ainda que o repertório *a cappella* e práticas interpretativas do cantochão assimiladas no reinado de D. João V a partir dos modelos romanos prevalecem em determinados momentos do calendário litúrgico ou em secções específicas.

Outras indicações dizem respeito ao lugar ocupado pela família real, pelo patriarca, pela corte eclesiástica da Patriarcal e pela nobreza numa época em que a política de engrandecimento e prestígio da coroa estava ainda muito relacionada com a magnificência litúrgica, assumindo uma forte dimensão performativa. Daí a importância do aparato decorativo, recorrendo a tecidos ricos como o damasco e o veludo carmesim bordado a ouro em exuberantes construções efémeras, que

²³ Foi o que sucedeu na Missa e Procissão do Corpo de Deus de 1798, no Convento de S. Domingos: «[...] e depois se sentarão esperando perto de meya hora porque Sua Alteza veyo as dez e meya estando tocando o órgão todo este tempo». LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 145v.

²⁴ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), pp. 47v-48.

²⁵ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), pp. 47v-48.

Braga Lage descreve com pormenor. O poder real, de direito divino, assume tal centralidade que, mesmo quando ausente fisicamente, se tornava presente por outros meios. Nesta perspectiva, é significativo que em relação à festa da Epifania de 1793, o mestre de cerimónias conte que, «como S. Alteza vinha assistir em corte se lhe fez trono com duas cadeiras», sendo a outra, que ficaria vazia, «em veneração da sua mãe molesta, D. Maria I».²⁶

No plano musical, as descrições de Braga Lage confirmam e clarificam a existência de práticas próprias da Capela Real da Ajuda no que diz respeito ao uso dos antigos instrumentos responsáveis pelo baixo contínuo, nomeadamente os fagotes, os violoncelos e o contrabaixo. Estes não se limitavam à realização do baixo contínuo, como poderia parecer à primeira vista, mas contavam frequentemente com partes «obbligate» ou concertantes bastante elaboradas, conforme se pode ver nas partituras de compositores como António Leal Moreira, João Cordeiro da Silva, António da Silva Gomes e Oliveira, José do Espírito Santo e Oliveira, Antonio Puzzi ou Marcos Portugal, entre outros. Não se trata de exemplos esporádicos, mas de um repertório característico da Capela Real e Patriarcal nesta época, que viria a transitar para a Capela Real do Rio de Janeiro.²⁷

Em 1794, o mestre de cerimónias regista uma variante: «nas Matinas [de Defunctos] os Responsórios [foram] de Muzica e Instrumentos de vento e Rabecões e duraram duas horas e três quartos»,²⁸ o que remete para uma outra tipologia: a combinação das cordas graves com instrumentos de sopro, prescindindo das violetas e dos violinos. Este tipo de instrumentação aparece também no chamado *Te Deum* «de corte», especialmente nas obras que serviam para anunciar o nascimento de um príncipe, diferindo da que era utilizada no *Te Deum* dos baptizados reais (com orquestra completa) ou do modelo do *Te Deum* de acção de graças do Dia de São Silvestre (com dupla orquestra e duplo coro e interpretado em forma alternada com o cantochão). Surge ainda no *Te Deum* da aclamação da D. Maria I, composto por David Perez,²⁹ e em missas e salmos de vésperas de compositores como Cordeiro da Silva ou Marcos Portugal, entre outros.

Assim, o nascimento da princesa Maria Teresa, a 29 de Abril de 1793, foi anunciado às cinco horas da tarde com um *Te Deum* na Patriarcal da Ajuda, «acompanhado de rabecões e instrumentos de vento durante vinte e sete minutos sendo de composição nova de Mestre João Cordeiro».³⁰ O príncipe D. João assistiu «em Trono e SS. Altezas na Tribuna, estando na Igreja a corte».³¹ Dia 4 houve «Vésperas de Muzica com rabecões» e no dia 5 «Missa e *Te Deum*, cantado pelos Muzicos

²⁶ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), pp. 47v-48 e 52v-53.

²⁷ Ver FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra» (ver nota 1), pp. 442-62.

²⁸ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 91.

²⁹ *P-Lf*, 165/82/D2.

³⁰ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 46.

³¹ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 68.

da Capela acompanhado por rabecões, timbales e instrumentos de vento». A missa «foi de composição de João Cordeiro e o *Te Deum* de David Perez, o mesmo que se cantou na aclamação da Rainha D. Maria I». ³² Esta última obra, para oito vozes, corresponde ao modelo de instrumentação formada por cordas graves e sopros (sem violinos nem violas), usado em cerimónias formais «de corte» em que se proclamava ou glorificava o poder real (Figura 1). No encerramento do baptizado, é possível que tenha sido interpretado o *Te Deum* a cinco vozes concertantes e orquestra, de José Joaquim dos Santos, com data de 1793. ³³ O mesmo padrão é seguido nos nascimentos reais sucessivos no Paço de Queluz, com uma variante em Mafra, por ocasião do nascimento da infanta D. Ana de Jesus neste último palácio em 1806. Embora o *Te Deum* de Perez volte a servir para anunciar o nascimento de D. Pedro em 1798, compositores como Cordeiro da Silva e Marcos Portugal fornecem o restante repertório. ³⁴

A orquestra completa era usada a título excepcional nas grandes efemérides da monarquia, em festas especiais ou em cerimónias como o *Te Deum* do dia de São Silvestre, neste caso em composições para duplo coro e dupla orquestra. Braga Lage informa que o terceiro grande *Te Deum* de Sousa Carvalho, de 1792, foi estreado no Convento de Belém [Mosteiro dos Jerónimos], sendo repetido a 31 de Dezembro de 1793 na Capela Real da Ajuda, o local habitual desta cerimónia depois de 1759. Em 1795, «o *Te Deum* foi novo de António da Silva» ³⁵ e, em 1800, de Marcos Portugal. ³⁶ Nesta ocasião, o célebre *castrato* Crescentini veio cantar à Capela Real da Ajuda por solicitação da princesa Maria Francisca Benedicta, tendo o compositor escrito para a ocasião uma nova parte solística mais virtuosística. Crescentini teve autorização para cantar no Coreto «de Cazaca» (os cantores da Patriarcal tinham de usar sobrepeliz) e recebeu 100 moedas de presente da princesa. Este mesmo *Te Deum* de Marcos Portugal foi repetido nos dias de São Silvestre de 1801, 1803 e 1805. Em 1798 e 1799, voltou a interpretar-se o *Te Deum* de Sousa Carvalho e, em 1802, houve uma «composição nova» de Giuseppe Totti, retomada em 1804.

³² LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), pp. 69v-70. A obra de Cordeiro da Silva é provavelmente a *Messa a 5 Voci Due Soprani, Alto, Tenore, e Basso. Con Oboé, Flauti, Violoncelli, Corni, Trombe, Fagotti, Timpani, e Basso. Del Sigr. Giovanni Cordeiro S^a. L'anno 1793. P-Lf206/6/E1*.

³³ Estas duas obras guardam-se no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa: 165/82/D2 e 193/75/D6.

³⁴ Em Abril de 1797, por ocasião do nascimento da infanta Maria Isabel, houve «Te Deum de tarde na Capela de Queluz, com corte e tribuna», sendo «a Missa e Te Deum de instrumentos, fagotes, rabecões e órgão e timbales» com música de João Cordeiro. O Baptizado teve «Te Deum de instrumentos». No nascimento de D. Pedro de Alcântara (12 de Outubro de 1798, em Queluz) «cantou S. Ema. o Te Deum que foi respondido pelos Muzicos acompanhados de órgão, rabecões e fagotes, sendo da composição de Perez, e a Missa de Marcos». O *Te Deum* do baptizado, foi novamente de Marcos Portugal, que foi também o criador dos *Te Deum* que concluíram os baptizados de D. António (1795), D. Miguel (1802) e de D. Ana de Jesus (1806). Como este último se realizou em Mafra, a composição destina-se a dois tenores e três baixos solistas, coro formado por tenor e três baixos *concertati*, mais quatro baixos (para os ecos) e cinco órgãos. FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra» (ver nota 1), pp. 506-7.

³⁵ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 110v.

³⁶ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 204v.

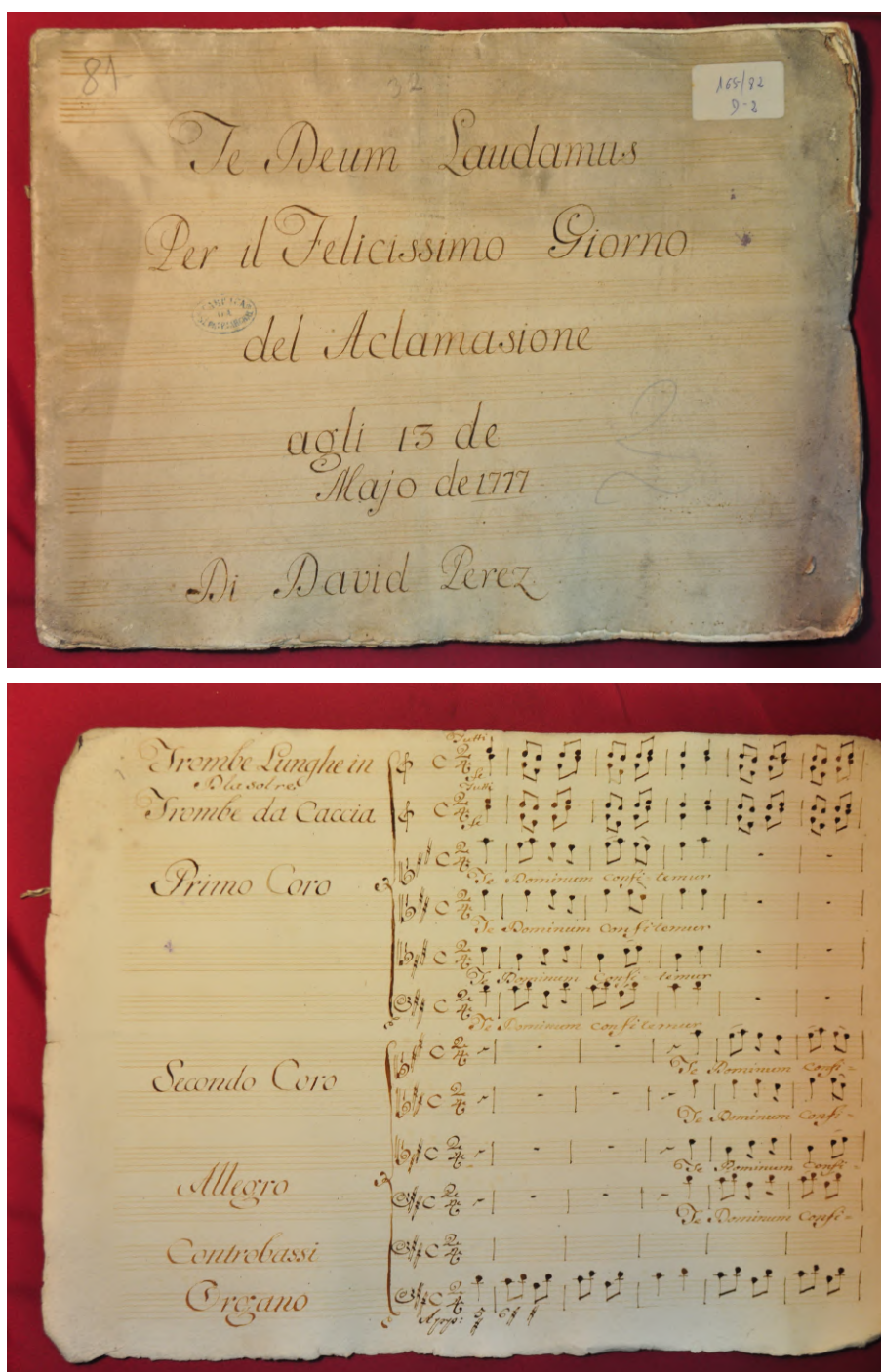


Figura 1. *Te Deum* para a aclamação de D. Maria I. P-Lf, 165/82/D2 © Alexandre Salgueiro, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa

Em traços largos, era este o panorama na Patriarcal da Ajuda antes das Invasões Francesas, mas há que ter em conta que o quadro das práticas da música religiosa no quotidiano da corte era bem mais amplo se contarmos com as restantes capelas reais e as numerosas igrejas e conventos que a

família real visitava regularmente, muitas vezes levando os seus músicos e os seus repertórios.³⁷ Quanto ao Real Seminário de Música da Patriarcal e à orquestra da Real Câmara, cujos instrumentistas participavam na interpretação de música religiosa ligada à corte sempre que necessário, continuavam aparentemente a funcionar dentro dos padrões habituais.³⁸

A Patriarcal de Lisboa na ausência da corte (1807-21)

Com a partida da família real para o Brasil, o papel da Capela Real e Patriarcal de Lisboa na legitimação do poder monárquico ficava agora limitado a uma função virtual. O aparato cerimonial, incluindo as suas componentes artísticas e musicais, atravessava o Atlântico e viria a recriar-se no Rio de Janeiro. Todavia, a sua carga simbólica não desapareceu de Lisboa e deveria contribuir para continuar a projectar o poder real à distância. O Príncipe Regente tentou manter-se a par dos acontecimentos e mais do que uma vez ordenou que «as funções das suas Reaes Capellas se façam todas do mesmo modo, como se o mesmo Senhor estivesse presente».³⁹ No seu *Diário*, Braga Lage faz um relato da partida e conta que foram recebidas ordens para encaixotar toda a prata e ouro do tesouro da Patriarcal, com excepção da prata que se encontrava nos altares.⁴⁰ O transporte dos tesouros régios para o cais de Belém foi atribulado e no meio do tumulto caótico da partida, a prataria da Igreja Patriarcal, trazida por catorze carros, foi esquecida na beira do rio e só alguns dias depois voltou para a igreja. Para trás ficavam também os caixotes de livros, documentos, gravuras e outras preciosidades da Real Biblioteca que, tal como as alfaías litúrgicas da Patriarcal, só mais tarde regressariam ao Paço da Ajuda. Apenas em 1809, D. João deu ordens para que os livros fossem enviados para o Brasil.⁴¹

³⁷ Mais informações em Cristina FERNANDES, «Patronage monarchico e pratica musicale monastica: Rapporti tra la Cappella Reale e Patriarcale, gli strumentisti della Reale Camera e la rete di conventi e monasteri di Lisbona durante il Settecento», in *Celesti Sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, editado por Annamaria Bonsante e Roberto Pasquandrea [«Le vie dei suoni», II] (Barletta, Cafagna Editore, 2015), pp. 341-71.

³⁸ Ver Cristina FERNANDES, «Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2013) e Joseph SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985).

³⁹ *P-Lant*, Patriarcal-Papéis Diversos, maço 10, caixa 243, 1744-1834, Doc. n.º 27 (27 de Março de 1818).

⁴⁰ «Repentinamente depois de muitos Conselhos de Estado e de huma fragatta Ingleza que entrou com Bandeira Parlamentaria resolveo Sua Alteza o Principe Regente Nosso Senhor embarcar-se e mais a Rainha em huma não o Principe Real, e a mais familia em outras molher e filhos tias, e sobrinho Infante D. Pedro Carlos de Hispanha sendo por todas quatorze Pessoas Reais, e a maior parte da Corte, e Creados alem de immensas Pessoas de familia hindo quatro Monsenhores dois Conegos alguns Benefeciados dois Mestres de Ceremonias da Bazilica tres Thezoueiros do Tezouro hum Guarda Cera, Sachristas e Mossos, e vindo ordem para se emcaixotar toda a pratta ouro etc. do thezouro a excepção da que estão nos altares que dessa ainda ficou a mais ordinaria [...]. Nos dias 24 e 25 [se mandaram] aprontar oito naos sette fragatas e hum brigue aonde foi a mayor parte da riqueza de Portugal dinheiro diamantes joyas, pratas da Patriarchal, Villa Viçosa, Bemposta e outras». LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), pp. 261-1v.

⁴¹ Lília Moritz SCHWARCZ, *A longa viagem da Biblioteca dos Reis - Do terramoto de Lisboa à independência do Brasil* (Lisboa, Assírio e Alvim, 2007), pp. 210-4.

O Príncipe Regente tinha deliberado que os ministros de Estado e empregados do Paço viajassem com a família real e também deixou claro que todos os súbditos que quisessem eram livres de o acompanhar. No que diz respeito aos músicos, apenas dois embarcaram em Novembro de 1807: José do Rosário Nunes, que veio a ocupar o lugar de organista na Capela Real, e o padre Francisco de Paula Pereira, encarregado de «deregir a Muzica e instroir os cantochanistas».⁴² Só depois de estar instalado, o Príncipe Regente começou a convocar alguns dos músicos que tinham ficado em Lisboa e a proceder à organização da Capela Real do Rio de Janeiro. Braga Lage conta ainda que «esse mesmo dia e noute chegou o General Chefe Ginot [sic] e muitos mais, e muita tropa franceza que pellos dias seguintes tomarão os conventos todos».

Nos meses seguintes procurou-se que os serviços litúrgicos continuassem a decorrer na Patriarcal dentro da normalidade possível, mas a tarefa era complicada. A partir de Fevereiro de 1808, Portugal passou a ser governado por Junot em nome de Napoleão. Tal como na vertente da música profana – o Teatro de São Carlos foi usado como palco de representação política das autoridades francesas, sendo um dos exemplos mais citados a nova versão de *Demofonte* composta por Marcos Portugal para celebrar o aniversário de Napoleão a 15 de Agosto de 1808 –,⁴³ a carga simbólica da Patriarcal como dispositivo de afirmação de poder também não escapou ao general francês, que participou com grande pompa nas cerimónias da Páscoa:

Notta: Neste dia mandou o Governador o General Duque de Abrantes Ginot huma participação ao Colegio que no dia seguinte pellas onze horas havia hir a Igreja Patriarchal para assistir a função da Missa por estta razão cometeo o Colegio o preparo aos Mestres de Ceremonias para segundo o ceremonial fazer-se estta recepção como Governador de Portugal, e houve questão na pegada do palio serem Monsenhores Mitrados porque das outras Ierarchias não havião que chegasem e assim se ordenou a imitação do Patriarcha Silva quando foi a primeira ves a Bazilica de Santa Maria na Seé que lhe pegarão os Conegos mais antigos, e porque não podia haver corpo civil assim se ordenou e foi a função seguinte: Na entrada da igreja se pos sobre tapete huma almofada para elle ajoelhar e osculo da Cruz: o Genuflexorio de veludo de Sua Eminencia da mesma forma na capella do Santissimo no mesmo lugar e huma almofada branca no degrao do altar a parte da Epistola para o Celebrante na capella mor outro genuflexorio de veludo quaze irmão que se fes com almofadas de veludo mas sem estrado que a almofada estava sobre a colxa, e outra para incosto: na tribuna huma cadeira de veludo emcarnado lavrado de braços e sem almofada para ajoelhar e muitas cadeiras de palhinha quanto pudesem caber que serão trinta para o Estado mayor e Fidalgos, e os do seu

⁴² António Jorge MARQUES, «Marcos Portugal (1762-1830) e o Brasil», *Sonoridades luso-afro-brasileiras*, coordenado por José Machado Pais, Joaquim Pais de Brito e Mário Vieira de Carvalho (Lisboa, ICS, 2004), p. 66.

⁴³ Este e outros exemplos em CRANMER, «As Invasões Francesas - alguns aspectos do seu impacto» (ver nota 2).

convite etc. A sua tropa franceza se postou por toda a igreja athe ao altar mayor em allas de armas e barretinas que não tirarão nem a elevação e communhão dos Principaes Diaconos assim como os Officiaes chapeos e espadas na mão assim permanecerão etc.

As onze horas pouco antes veyo a Capella de Crus porem de capas e manto o Principal Decano que veyo de pluvial entre Conegos de cotta, e se collocarão pella igreja abaixo da parte direita da entrada, e a Basilica da parte esquerda: Na entrada lhe lançou o Deão agoa benta e ajoelhou e lhe deo a oscular o cruxifixo piqueno de prata em Cruz de páo preto; Levantando-se fes thuribulo o Deão que o incensou tres ductos, e querendo-se abrir o palio elle disse que não recusando-o: o Deão pello livro cantou *Te Deum* que os Muzicos no coreto da capella seguirão e ao *Te Ergo* ajoelharão na capella do Santissimo e depois seguirão a capella mor.⁴⁴

Não sabemos quais foram as obras musicais interpretadas nesta ocasião, mas no caso de outras cerimónias emblemáticas da Capela Real e Patriarcal, a componente musical passou a ser mais modesta. É o caso da cerimónia de final do ano, com o grande *Te Deum* do Dia de São Silvestre, na qual passam a ser interpretadas obras com efectivos reduzidos e da qual desaparecem as encomendas de novas composições. Em Dezembro de 1807, Braga Lage escreve:

Dia de São Silvestre se ordenou que o *Te Deum* fose depois de Vesporas da Circumssição [...] cantou [o celebrante] *Te Deum* que os Muzicos de canto de órgão responderão hum ramo outro os Capelaens de cantoxão que he o que se canta a Matinas da Basilica de Joze do Espirito Santo [...]. Não houve na capella ornatto senão o ordinario porque não se expos o Sacramento, nem houverão propinas do Patriarcha.⁴⁵

Em relação a 1808, Braga Lage diz que no dia de São Silvestre «não se fizerão corettos para a Muzica instrumental que a não houve e somente no coretto vozes rabecoens e fagottes com órgão», dando conta nos anos seguintes de outras limitações e das várias etapas da Guerra Peninsular. Designa os franceses como «infernais espiritos da crueldade, ambição e inreligião» e reserva capítulos do seu *Diário* para relatar os acontecimentos históricos.⁴⁶

À distância, D. João continuava a preocupar-se com o funcionamento da Patriarcal de Lisboa, procurando zelar para que «o serviço desta haja de fazer-se sem a menor falência, e com o acerto e decência que sempre se observaram».⁴⁷ As dificuldades a nível musical são relatadas na correspondência enviada para o Rio de Janeiro pelo beneficiado António Pedro Garcia da Cunha.

⁴⁴ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), pp. 267-267v.

⁴⁵ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 262v.

⁴⁶ LAGE, *Diário histórico e litúrgico* (ver nota 20), p. 270.

⁴⁷ *P-Lant*, Patriarcal-Papéis Diversos, maço 10, caixa 243 (1744-1834), Doc. n.º 3.

Os relatos são bastante minuciosos, dando conta, por exemplo, de quem eram os mestres de cerimónias, clérigos e acólitos que ficaram em Lisboa, quais viajaram para «a América» e os que foram dispensados.⁴⁸ Na carta de 27 de Julho de 1808 diz que «o organista Simão Portugal continua a não vir, não obstante o ter sido novamente avizado da parte do Exmo. Rev. Principal Decano», e nas missivas sucessivas relata as dificuldades com os músicos:

Exmos. Rmos. Srs.

Mandão V.as. Ex.cias. que eu informe a representação dos Apontadores da Muzica, e obedecendo como devo, dizer o que me parece.

A resposta do organista Jozé Álvares [Mosca] já Vossas Exas. se dignarão dicidir despençando-o; de Simão Portugal ha pouco [disse] a Vas. Excelencias que não reside não obstante ter sido avizado por ordem do Exmo. Rev. Principal Decano; Jozé do Espírito Santo está doente bastante, cauza porque talvez não tenha vindo depois que pela mesma Ordem foi avizado: dos quatro que restam he verdade tudo o que se diz na representação.

Em quanto às partes cantantes; Jozé Martini assiste no Paço do Lumiar, donde se mandou apontar por doente há mais de nove meses, tem mais de vinte e três anos de serviço, e talvez que em razão da idade seja certa a sua moléstia, o que não posso afirmar; e menos de Jozé Valluci, para assistirlo em Lisboa há anos que não o vejo; Jozé Joaquim Sabater ha tempos que não vem há igreja, pela cauza que se diz na representação, mas he apontado em todas as faltas; assim como tenho dito se façam a Jozé Persigilli, que talvez seja a cauza principal desta representação; pois que os Apontadores não podendo sofrer as reclamações dos outros muzicos de vozes finas por lhe serem menos afeiçoadas se não lhe verão a Vas. Exas., que com as suas determinações se livrarem de serem por elles esquecidos. He certo o dito Piersigigli falta muitas vezes [...] assim mesmo tem vindo algumas vezes e ultimamente o fez dia de Nossa Sra. a 15 do presente, e chegando tarde às Matinas, logo pediu licença para se hir depois do Gloria; e negando-lha o Apontador veio a mim que igualmente o fiz, e lhe disse estivesse athe quase ao fim e depois se fosse; o fez quando queria o que escandalizou muito aos companheiros o que talvez não sucederia com outro companheiro, não houvesse a intriga que ha com este nascida talvez do genio que elle tem [...]. He certo de que ele tem génio volúvel e inconstante, mas he próprio da nação e muito mais dos que profissão aquela arte.⁴⁹

Este cenário, do qual emerge não só o desinteresse dos organistas e cantores pelas suas obrigações, mas também uma certa animosidade entre portugueses e italianos, à qual estariam subjacentes as condições laborais privilegiadas de que estes últimos beneficiavam e a superioridade

⁴⁸ *P-Lant*, Patriarcal-Papéis Diversos, maço 10, caixa 243 (1744-1834), Doc. n.º 3.

⁴⁹ *P-Lant*, Patriarcal-Papéis Diversos, maço 10, caixa 243 (1744-1834), Doc. n.º 4, carta de 17 de Agosto de 1808.

que esta lhes conferia, contrasta com os depoimentos de alguns viajantes estrangeiros, poucos anos mais tarde, já depois da terceira Invasão Francesa. Alguns destes relatos testemunham uma sumptuosidade comparável à da época áurea da Patriarcal, como no caso dos oficiais do exército britânico Joseph Sherer, em 1812, e Samuel Broughton, em 1813.

One of my daily amusements was attendance at the royal chapel, where the music and singing were both very excellent. Often, indeed, would the organist introduce in his voluntaries the most touching airs, and, sometimes, airs of too tender and voluptuous a character for the solemnity of a church.

[...]

Our detention in Lisbon [...] gave us an opportunity of being present at the gay and splendid festival of Christmas eve. [...] The music, the incense, the innumerable lights, the delighted devotion of the kneeling multitudes, and the loud and swelling hymns, which close the ceremony of this midnight mass, produce an effect, which acts too powerfully on the senses. The more I see of the Roman Catholic religion, the less I am surprised, that the people of southern Europe, who are certainly both impassioned and imaginative, should attach themselves to a church, the forms and ceremonies of which, addressing both the senses and the fancy, make, to them, the attendance on public worship a business of pleasure, as well as on duty.⁵⁰

Por seu turno, Broughton, cirurgião do exército britânico, realça no seu testemunho a teatralidade do cerimonial litúrgico:

The patriarchal church at Bellem is very magnificent, and the service is performed with all the strictness of religious ceremony. The Prince Regent formerly attended this church, which being considered generally as the chapel royal is mostly frequented by the people of the first fashion. Upon Christmas-eve it was lighted-up for the performance of grand mass, which lasted from about nine o'clock in the evening till two in the morning.—The splendor of the church was greatly increased by the lights, and produced a very brilliant effect. But the impression made upon my feelings was too theatrical, and I was more often reminded of a spectacle in Covent Garden than of religious ceremony. [...]

The music, which seldom ceased during the rites, was solemn and affecting. The orchestra is furnished with a very superior organ, which, together with a band of Italian singers, produced the finest chorusses I ever heard. The band contained at this time several first-rate vocal performers who executed beautiful duets, solos &c. one of them being reckoned the finest singer in Europe, and esteemed equal to Madame Catalani. I have before remarked that the whole of these ceremonies in the eyes of those of a different persuasion wears too much the appearance of affectation and of

⁵⁰ Joseph Moyle SHERER, *Recollections of the Peninsula by the Author of Sketches of India* (Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1823), pp. 170-1 e 179-80. O depoimento refere-se à estadia do autor em Lisboa em 1812.

mummery; but, if it be ever possible to abstract the mind from feelings of this nature, it is during the consecration of the wafer, and the elevation of the host. Then, as Gibbon says, «I felt myself a catholic».⁵¹

Outros relatos relativos à música religiosa em Portugal nas primeiras décadas do século XIX são porém muito mais críticos, como sucede com as crónicas da *Allgemeine musikalische Zeitung*, mas neste caso é necessário ter em conta o preconceito germânico em relação à estética da música italiana e à contaminação da música religiosa pelo estilo operático, ainda que (face ao panorama atrás descrito) as fragilidades na interpretação em cerimónias como as exéquias de D. Maria I em 1816, na Basílica da Estrela, sejam plenamente credíveis.⁵²

Outras pistas sobre o funcionamento da Patriarcal na ausência da corte podem encontrar-se nos avisos que circulavam entre a congregação camarária da Patriarcal e vários departamentos da Casa Real. Os exemplares consultados no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa e na Torre do Tombo permitem verificar que, ao longo de 1807, imediatamente antes da partida da corte, as admissões para cargos musicais ou relacionados (como a do mestre de latim e italiano, José Caravita, para o Seminário da Patriarcal), os aumentos de ordenados destinados aos cantores profissionais e aos capelães cantores (responsáveis pelo cantochão), bem como a concessão de pensões a familiares de músicos falecidos, seguiam o seu curso normal.⁵³ Consta-se também alguma mobilidade interna, com capelães cantores que passam para o «Coro dos Músicos», nomeações de regentes do coro e atribuição de tarefas remuneradas a alunos do Seminário.

Durante as Invasões Francesas e nos anos seguintes há uma forte quebra desta dinâmica. Os avisos consultados são poucos em assuntos relativos à música, revelam algumas divergências entre o soberano e o colégio Patriarcal e espelham a instabilidade que se vivia no Seminário de Música, no qual não foram admitidos estudantes entre 1808 e 1814. Para compensar, em 1815 entraram dezasseis novos alunos na sequência das medidas tomadas pelo Príncipe Regente no intuito de recuperar a instituição do abalo causado pela Guerra Peninsular.⁵⁴

Nos anos seguintes nota-se gradualmente um maior investimento nas antigas estruturas musicais ligadas à corte, medidas possivelmente associadas a uma tentativa de reforço do poder absoluto após a tentativa para mudar o regime, exigir o regresso do rei e expulsar os ingleses

⁵¹ Samuel BROUGHTON, *Letters from Portugal, Spain, & France, Written during the Campaigns of 1812, 1813 & 1814, Addressed to a Friend in England* (Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown, 1815), Carta IV, Belém, Dezembro de 1812, pp. 34-5 e pp. 37-9.

⁵² Ver BRITO e CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa* (ver nota 2), p. 26 e pp. 46-7.

⁵³ Uma síntese dos avisos usados na elaboração deste artigo encontra-se na tabela do Anexo I, da qual consta também a identificação das fontes.

⁵⁴ FERNANDES, «Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento» (ver nota 38), p. 50.

empreendida por Gomes Freire de Andrade em 1817. Nesse mesmo ano, D. João VI manifesta a sua preocupação em relação à diminuição do clero do Patriarcado e autoriza a admissão «para o Estado Eclesiástico até ao número de settenta pessoas». Em 1818, depois de dez anos de *sede vacante*, é nomeado um novo Patriarca, D. Carlos da Cunha e Meneses, que exerce até 1825.

O reforço do investimento musical no âmbito da Patriarcal torna-se evidente entre 1819 e 1821, anos em que voltamos a encontrar nos avisos régios frequentes menções a admissões, promoções, pensões e mercês relativas aos músicos e mesmo uma certa reorganização interna da prática musical. Estas contemplam quer cantores e capelães cantores, quer organistas, compositores e mestres de música do Seminário, como é o caso de António José Soares e de Fr. José Marques e Silva em 1820, protagonistas de um intrincado processo de disputa dos lugares de professores da instituição, conforme foi descrito por Ernesto Vieira e João Vaz.⁵⁵ Com as novas funções, António José Soares deixa o lugar de organista da Patriarcal, sendo substituído por ordem régia por Manoel Inocência Liberato dos Santos em 1820.

O investimento na composição de novo repertório toma forma com a admissão do «Muzico da voz de Baixo Jozé Maria Franchi com obrigação também de compor os Motetos e Peças de Muzica que se lhe ordenaram», com o ordenado mensal de 20\$000.⁵⁶ Ernesto Vieira tem uma opinião muito negativa sobre José Maria Franchi (1768-1832),⁵⁷ um absolutista declarado que chegou a alistar-se em 1828 nos batalhões de voluntários realistas. Considera as suas composições «absolutamente detestáveis», com «reminiscências de Marcos Portugal, reproduzidas e repisadas em formas banalíssimas», mas Sérgio Dias apresenta uma visão mais positiva e contextualizada na sua tese de doutoramento, a partir da edição e análise do *Ofício de defuntos* que se encontra no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, dizendo que se trata de uma música que, «mesmo sendo irrefutáveis os perfis italianizantes, começa a desenhar um estilo que definirá uma personalidade original ao ambiente luso-brasileiro de princípios dos oitocentos». Nela encontra também sintonia com ideais estéticos cultivados por compositores activos no Brasil como João de Deus e José Maurício Nunes Garcia.⁵⁸ Com a excepção desta obra, a extensa produção de Franchi,⁵⁹ de que voltaremos a falar mais à

⁵⁵ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de músicos portugueses* (Lisboa, Lambertini, 1900), vol. II, pp. 310-5; VAZ, «A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva» (ver nota 3), pp. 5-12.

⁵⁶ *P-Lpa*, s/cota, Avisos Régios (13 de Julho de 1820).

⁵⁷ VIEIRA, *Diccionario biographico de músicos portugueses* (ver nota 55), pp. 428-30. Vieira diz que José Maria Franchi nasceu em 1776, mas segundo a genealogista Maria João Craigie, a quem agradecemos a informação, nasceu em 1768. Era filho do tenor napolitano Loreto Franchi, contratado em 1765 para a Capela Real da Ajuda, e irmão de Gregório Franchi, pianista e colecionador de arte, que partiu para Inglaterra com o William Beckford.

⁵⁸ Sérgio DIAS, «Análise das principais características da música mineira através de uma nova percepção de suas fontes – uma observação crítico-analítica da produção musical desde a escola napolitana até Minas Gerais» (Dissertação de doutoramento, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2010), pp. 38-9.

⁵⁹ Obras da sua autoria encontram-se no Arquivo da Sé de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal, no Arquivo da Sé de Évora, na Biblioteca Pública de Évora e no Paço Ducal de Vila Viçosa.

frente, permanece por estudar (facto a que não serão alheios os comentários dissuasores de Vieira). Todavia, um olhar, ainda que superficial, sobre os géneros e obras que praticou é de grande utilidade para identificar as principais tipologias e práticas musicais associadas à Patriarcal após o regresso da corte.

Neste processo de reforço dos quadros musicais da Patriarcal procedeu-se também à readmissão de músicos, como é o caso do tenor Luís Antunes e do contralto Francesco Maria Angelelli. Em conformidade com os contratos realizados com os cantores italianos, que davam direito à jubilação após doze anos de serviço, Angelelli encontrava-se já nesta situação, sendo readmitido em 1820 na Santa Igreja Patriarcal «com a mesada de 60\$000 reis por mês além de 35\$000 que vence da jubilação».⁶⁰ Considerado um dos melhores cantores activos em Lisboa nos finais do século XVIII e reputado professor de canto, Angelelli teria mais de cinquenta anos quando foi reintegrado. É difícil saber qual seria a sua forma vocal, mas a admiração pela sua arte permanece e parece ter escapado aos comentários negativos dirigidos a outros *castrati* em final de carreira.⁶¹

O regresso da corte e as lutas liberais

Com a primeira Revolução Liberal, iniciada no Porto em 1820 e rapidamente propagada a Lisboa, uma instituição emblemática do Antigo Regime como a Patriarcal, exemplo paradigmático da união do poder real e do poder eclesiástico e da perpetuação de privilégios hierárquicos, era um alvo primordial a dismantelar. Em 1821 e 1822, as Cortes Constituintes quiseram suprimir a Patriarcal, o que implicou o exílio do Patriarca, D. Carlos da Cunha e Meneses no Buçaco, em Abril de 1821, e depois no estrangeiro, por ter posto ressalvas a dois artigos das Bases da Constituição. Regressaria em Agosto de 1823 com a restauração da monarquia absoluta por D. Miguel. D. Patrício da Silva (1826-40), o seu sucessor – já de origens humildes ao contrário dos Patriarcas anteriores, oriundos da nobreza palaciana – foi-se adaptando às pressões desencontradas dos governos absolutista e liberal.⁶² Entretanto, D. João VI e a corte tinham regressado do Brasil, chegando a Lisboa a 4 de Julho de 1821; D. Pedro tinha proclamado a independência do Brasil a 7 de Setembro de 1822; e o monarca acabaria por jurar a nova Constituição a 1 de Outubro do mesmo ano. Após o ímpeto do triénio liberal, parecem prevalecer as facções mais moderadas e a acção de D. João VI representa uma tentativa de mediação entre o espírito liberal e as tendências absolutistas, defendidas pela

⁶⁰ *P-Lpa*, s/cota, Avisos Régios (31 de Julho de 1820).

⁶¹ Para um perfil biográfico mais completo ver VIEIRA, *Diccionario biographico de músicos portugueses* (ver nota 55), vol. I, pp. 29-32.

⁶² Sobre os Patriarcas de Lisboa ver Carlos Moreira de AZEVEDO, Sandra Costa SALDANHA e António Pedro Boto de OLIVEIRA (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa* (Lisboa, Alêtheia Editores, 2009).

rainha consorte, D. Carlota Joaquina, e pelo infante D. Miguel, que liderou duas tentativas de golpe de estado: a Vila-Francada (1823) e a Abrilada (1824). Logo após a morte do rei (1826), D. Pedro outorga a Carta Constitucional e abdica da Coroa de Portugal a favor da filha D. Maria, mas, em 1828, D. Miguel consegue finalmente estabelecer-se como monarca absoluto.

De que forma a música e os músicos ligados à Patriarcal e capelas reais foram afectados por estes acontecimentos? Quando comparamos as deliberações das Cortes Constituintes com a documentação administrativa da Casa Real e da Patriarcal, as medidas dos liberais no sentido de extinguir a Patriarcal entram em contradição com as determinações do rei que, do ponto de vista prático, procurava recuperar o brilho das suas funcionalidades cerimoniais e musicais. Foram realizadas obras na Patriarcal da Ajuda e (por razões até agora por apurar) procedeu-se à troca dos órgãos «da Capella para a Basílica e desta para a Capella»,⁶³ conforme atestam vários pagamentos feitos ao organeiro António Xavier Machado e Cerveira.⁶⁴ Subsistem também várias partituras compostas para a Patriarcal entre 1821 e 1823 (bem como nos anos seguintes) sobretudo da autoria de José Maria Franchi, cuja contratação previa não só as funções de cantor mas também de compositor como se viu atrás.

Várias composições comemoraram o regresso da corte – como o *Te Deum* composto para a «Real Capella da Bemposta pella feliz xogada de S. Magestade o Sr. D. João 6º», que Frei José Marques e Silva se apressou a escrever – tendo algumas delas surgido por iniciativa dos próprios músicos (e não por encomenda) como o motete *Elegit eum dominus*, «feito no dia da chegada de S. Mag.e Fedelissima a Lisboa 4 de Julho de 1821», de Giuseppe Totti.⁶⁵ Quanto aos revolucionários liberais, adoptam João Domingos Bomtempo como o seu representante musical. Diferem as ideias políticas e o estilo musical, mas não os géneros praticados. Para «Função do Juramento» das bases da Constituição e a «posse das Novas Cortes» evitam-se os espaços da Patriarcal e das Capelas Reais (sendo escolhidas, respectivamente, a Igreja de São Domingos e a antiga Sé), mas os géneros praticados são igualmente a Missa e o *Te Deum*, agora com música de Bomtempo, pelo menos no primeiro caso.⁶⁶ Pouco tempo depois, as Matinas de Defuntos e o

⁶³ Na divisão do espaço cerimonial na Patriarcal, associado às diferentes hierarquias dos dignitários eclesiásticos, a designação «Capela» referia-se em geral à Capela Mor e às solenidades principais, e «Basílica» ao corpo da igreja na nave central. Trata-se, portanto, de uma mudança/troca de dois órgãos dentro de um mesmo edifício.

⁶⁴ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, maço 50, caixa 49, 1822, Docs. n.ºs 180 a 182: Pagamento de 923\$752 reis a António Xavier Machado e Cerveira «pela mudança dos Órgãos da Capella para a Basílica e desta para a Capella, concertos, jornaes e mais miudezas» (Lisboa, 5 de Outubro de 1822). Inclui «Relação da despesa feita com os dois órgãos da Santa Igreja Patriarcal na troca que se fez [...] cuja obra foi principiada em 2 de Novembro de 1821».

⁶⁵ Respectivamente *P-Ln*, FCR 198//85 e *P-Lf*, 229/13/E4.

⁶⁶ É possível que a «Função do Juramento das novas Cortes na Igreja de São Domingos – Missa e *Te Deum*» e «Missa e *Te Deum* na igreja da Sé no dia da posse das novas Cortes» que constam do Manifesto de 1822 de José Joaquim de Sequeira (Arquivo da Irmandade de Santa Cecília) digam respeito a estas cerimónias. No primeiro caso a lista inclui 20 violinos, 4 violetas, 4 trompas, 4 clarins, 2 clarinetes, 2 flautas, 2 oboés, 2 fagotes, corne inglês, 3 trombones e 10

Requiem do mesmo compositor, estiveram também em destaque na cerimónia de trasladação do corpo de D. Maria I para a Basílica da Estrela em 1822, juntamente com as *Absolvições* de António Leal Moreira.⁶⁷

Em relação às medidas tomadas pelas cortes com repercussões na vida profissional dos músicos ligados à Patriarcal, o *Jornal da Sociedade Literária Patriótica* faz a seguinte síntese:

As Cortes geraes e extraordinarias da Nação Portuguesa [...] resolvem o seguinte: [...] que o seminário de musica se conserve interinamente fechado, em quanto se lhe não der nova forma e regulamento, para que possa preencher os fins da sua instituição; [...] que sejam absolutamente excluidos dos empregos, ou officios, riscando-se os seus nomes da folha dos ordenados, aquelles que ainda se acham no Rio de Janeiro; ou que, tendo regressado, se não apresentarão [...] achando-se em uma ou outra destas circunstaancias os músicos António Pedro Gonçalves, Antonio Ciconni, João Muziati [Mazziotti], Pedro José Mendes Sabino, Francisco de Paula Pereira, José Maria Dias, e da capella Pedro José Ignacio Lopes, e os capellães cantores Antonio Pedro Teixeira, José Joaquim Borges, Fructuoso Rodrigues da Costa, o Padre Joaquim Arsenio Lopes Caraõ; 4. que sejaõ logo despedidos todos os musicos estrangeiros.⁶⁸

Todos os nomes citados fazem parte da *Relação dos Ministros não collados, e mais Empregados existentes no Serviço da Santa Igreja Patriarcal*, datada de 3 de Janeiro de 1822⁶⁹ (ver Anexo II). Esta listagem permite verificar que os quadros musicais da Patriarcal eram compostos nessa data por setenta e três cantores (com ordenados anuais entre os 96\$000 e os 1140\$000 réis); sete organistas (com 200\$000 ou 300\$000 réis anuais); e sete mestres de música do Seminário (com ordenados entre 72\$000 e 600\$000). Note-se que o conjunto inclui os músicos que se encontravam no Brasil (como é o caso de Marcos Portugal, além dos citados acima), não correspondendo, portanto, exactamente ao número de músicos activos em Lisboa.

Em 1821, António José do Rego apresentou às cortes um «projecto para o estabelecimento dum Seminário ou Escola Vocal, Instrumental e Cómica», que não se chegou a concretizar, e em 1822 João Domingos Bomtempo foi encarregado de elaborar um plano para «hum estabelecimento de música vocal e instrumental para as pessoas de um e outro sexo». Todavia, o novo modelo proposto (na linha do Conservatório de Paris) teria de esperar até à afirmação definitiva do liberalismo em

vozes; no segundo 9 violinos, 2 violas, 2 clarinetes, 2 flautas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 clarins, 6 baixos, 1 timbale, 2 trombones e 13 vozes.

⁶⁷ Um estudo detalhado sobre esta cerimónia foi realizado por TEODORO DE PAULA, «Os sons da morte» (ver nota 22), pp. 331-47.

⁶⁸ *Jornal da Sociedade Literaria Patriotica* (10 de Março de 1822). Cit. in ESPOSITO, *Um movimento musical como nunca houve em Portugal* (ver nota 2), p. 23.

⁶⁹ *P-Lant*, Patriarcal-Papéis Avulsos, maço 10, caixa 243, 1744-1834, Docs. n.ºs 485 a 487.

1834.⁷⁰ Entretanto, várias mudanças foram instituídas com o decreto de 3 de Novembro de 1824: o Seminário da Patriarcal passou a ser «hum Estabelecimento Régio de utilidade pública» e a incluir aulas de instrumentos de corda e sopro (palhetas e metais) para além das matérias já existentes, conforme se lê nos novos Estatutos do mesmo ano.⁷¹ Instituiu-se também um subsídio mensal de 400\$000 pago pelas «rendas da Patriarcal» para a sua «manutenção e conservação».⁷² A classe das cordas foi atribuída a João Jordani, a dos «instrumentos de vento» da família dos metais a Francisco Kuckenbuck e a dos «instrumentos de vento de palheta» a José Avelino Canongia.⁷³

Também para a Patriarcal tinham sido pedidos orçamentos pelas Cortes Gerais Extraordinárias de 1822. O valor das despesas da Patriarcal para 1823 era de 224 700\$000 (dos quais 2 300\$000 correspondiam a ordenados dos Mestres da Música e várias despesas extraordinárias) e a receita de 193 300\$000.⁷⁴ A título comparativo, em Abril de 1793 os gastos mensais com ordenados correspondentes a cargos musicais (num total de 126 pessoas) foi de 3960\$990, correspondendo a 22,5 por cento das despesas com salários da Patriarcal registados nos livros de mesadas, e em Janeiro de 1808 o valor era semelhante e correspondia a 3984\$823 (20,5 por cento da totalidade das mesadas).⁷⁵ Para se ter uma noção das desigualdades e da desproporção entre salários, as mesadas mais altas dos dignitários eclesiásticos eram de 400\$000 réis (no caso dos Principais) e de 133\$333 para os Monsenhores.

Mais uma vez os avisos régios permitem acompanhar os rumos da Patriarcal durante os anos que separam o «vintismo» da implantação definitiva do Liberalismo (ver Anexo I). Como se referiu atrás, o regresso da corte foi acompanhado por novas contratações e pelo regresso de alguns dos músicos do Brasil. Um dos últimos *castrati* contratados diretamente de Itália foi o soprano Eugenio Bocanera, que chegou a Lisboa em 1821 e passou a auferir o salário de 50\$000.⁷⁶ Viria a revelar-se um fervoroso adepto de D. Miguel, chegando mesmo a fazer imprimir um folheto em 1831 com o título «Voz da verdade», com doze cartas em defesa da causa realista e dois sonetos oferecidos às «valorosas tropas de Sua Majestade Fidelissima».⁷⁷ Uns meses mais tarde, em Outubro de 1821, chegou do Rio de Janeiro Domingos Lauretti. Segundo Ernesto Vieira, foi o último soprano *castrato* activo em Lisboa,⁷⁸ chegando a ser nomeado professor do conservatório em 1844.

⁷⁰ ESPOSITO, *Um movimento musical como nunca houve em Portugal* (ver nota 2), pp. 26-8.

⁷¹ *P-Ln*, Cód. 5952.

⁷² *P-Lant*, Patriarcal, avisos, livro 3, p. 99v-100.

⁷³ Para mais informação ver FERNANDES, «Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento» (ver nota 38), p. 26 e pp. 32-4. Ver também Anexo I.

⁷⁴ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, maço 50, caixa 49, 1822, Docs. n.ºs 384 a 391.

⁷⁵ FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra» (ver nota 1), p. 54.

⁷⁶ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, avisos, maço 8.

⁷⁷ VIEIRA, *Diccionario biographico* (ver nota 55), vol. I, p. 107.

⁷⁸ VIEIRA, *Diccionario biographico* (ver nota 55), vol. II, p. 14.

Em 1823 encontramos directrizes de D. João VI para retomar o padrão das cerimónias em vigor quando a Patriarcal tinha sido transferida para a Capela Real da Ajuda em 1792⁷⁹ e nos anos seguintes sucedem-se algumas admissões de cantores portugueses (Anexo I) e de organistas como João Evangelista Pereira da Costa (1826), Antonio Maria Fosquini e Jozé Theodoro da Silva (1831). Convicto apoiante da causa liberal, João Evangelista Pereira da Costa, foi também pianista acompanhador no São Carlos e um compositor prolífico, autor de modinhas, de música religiosa, de música teatral e de numerosos hinos. Ernesto Vieira relata um episódio que foi circulando por tradição oral: enquanto organista da Capela Real e Patriarcal, estando D. Miguel a assistir à Missa, João Evangelista começou a improvisar sobre o *Hino da carta* durante a elevação da hóstia (um momento em que todos estavam ajoelhados e ninguém podia mover-se), desaparecendo depois, escapando assim «com a maior presteza e fortuna de ser recompensado pela sua inspiração musical».⁸⁰

Ao longo da década de 1820, os avisos continuam a registar alguns aumentos de ordenados, pensões a familiares de músicos falecidos e redistribuição interna de cargos na Patriarcal e no Seminário (prossequindo neste último a contenda entre António José Soares e Frei José Marques até 1829-30) (ver Anexo I). Alguns dos cantores portugueses que vão sendo contratados são jovens, antes da mudança da voz. Por exemplo, um aviso de Dezembro de 1824 determina que «seja admitido para cantar no Choreto da Musica João António Rodrigues em quanto conservar a voz de soprano vencendo o ordenado de Sacrista e usando de loba roxa de lã igual à dos Sacristas» e também no caso de Francisco da Costa, a admissão no «Coreto da Muzica» está condicionada à duração da «voz de tiple». Noutros casos, como o do contralto Jozé Agostinho de Almeida, que entra em 1825, a mesada de 20\$000 leva a crer que se tratava de um adulto, ficando a dúvida se seria um falsetista ou um *castrato*. Tendo estes últimos desaparecido da prática musical da maior parte dos países da Europa e continuando as mulheres proibidas de cantarem na igreja, a escassez de vozes agudas era vista com um problema premente. É também nesse sentido que se insere o requerimento de 1831 apresentado por João de Deus e por outros cantores da Patriarcal, no qual pedem para ficar «isentos da obrigação, que de novo se lhes impoz, de levantarem Antiphonas, e cantarem Ladainhas». Na resposta diz-se que os «tiples» escasseiam e atribui-se a função aos tenores. O pedido reflecte algum descontentamento com uma prática rotineira e antiquada, mas é difícil saber quais eram as aspirações artísticas destes cantores.

⁷⁹ Por exemplo, *P-Lpa*, Avisos Régios (29 de Dezembro de 1823): «El Rey Nosso Senhor determina que daqui em diante se cantem na Basílica a prima noite as Matinas da Epifania, e de São Vicente na forma que antes se praticava [...] todas as outras que por Sua Real Ordem se cantavam a esta hora depois que a corporação Patriarchal foi transferida para este sítio».

⁸⁰ VIEIRA, *Diccionario biographico* (ver nota 55), vol. I, p. 356.

De acordo com os livros de ponto impressos em 1831⁸¹ é possível verificar qual era a constituição da Patriarcal nessa data (Anexo III). A lista dos «Músicos que actualmente servem na Capella da Santa Igreja Patriarcal» inclui quarenta e três cantores (cinco tiples, oito contraltos, treze tenores, catorze baixos), seis cantores «dispensados», cinco organistas «em actual serviço» e um dispensado e dois instrumentistas (João Jordani e Lepuld Smit [sic]). O último, Leopold Smith,⁸² era «tangedor de trombão», o que testemunha a introdução do trombone de forma regular nas práticas musicais da Patriarcal, juntamente com o contrabaixo. Listam-se ainda trinta e quatro capelães cantores, oito dispensados e três organistas «da Santa Igreja Patriarcal» (coincidentes com três dos cinco organistas da Capela).

No que diz respeito à Orquestra da Real Câmara, agrupamento que também participava em algumas funções na Patriarcal e nas capelas reais antes da família real regressar do Brasil, estava reduzida a apenas dezassete instrumentistas. O número cresceu ligeiramente nos anos seguintes, mas foi apenas em 1827 que se deu um salto quantitativo marcante, quando trinta músicos vieram juntar-se aos dezoito que restavam, perfazendo quarenta e oito. A explicação reside na portaria de 13 de Setembro de 1827, que determina a fusão da banda das Reais Cavalariças com a Orquestra da Real Câmara.⁸³ Este aumento de efectivos teve repercussões na vasta rede da música sacra de corte que, entre os anos 1824 e 1833, assume uma dinâmica comparável à que existia antes das Invasões Francesas. Outro aspecto a ter em conta é que a principal residência da família real era nesta época o Palácio da Bemposta. Como tal, a Capela Real da Bemposta adquiriu importância acrescida, seja no quotidiano, seja em cerimónias solenes de representação da monarquia. Mas a família real e alguns músicos continuavam a circular entre a Bemposta e a Patriarcal da Ajuda, como sucedia na segunda metade do século XVIII. Por exemplo, nas Festas de Reis de 1825 e 1826, os instrumentistas da Real Câmara tocaram no dia 5 de Janeiro na Real Capela da Bemposta e no dia 6 de manhã na Patriarcal.⁸⁴

Uma das cerimónias dignas de nota celebradas na Capela da Bemposta foram as exéquias de D. João VI em 1826, para as quais chegou até nós a lista dos músicos.

⁸¹ *Livro dos Pontos, em que devem ser multados os Ilustrísimos e Reverendíssimos Monsenhores Mitrados, Protonotários, Subdiáconos, Acolytos da Santa Igreja Patriarcal, que não assitem às Horas e mais Funções nos meses de Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho do Anno de M. DCCC. XXXI* (Lisboa, Typografia Patriarcal, 1831). P-Lf, s/cota. Seguem-se, na mesma encadernação, livros de pontos para outras hierarquias eclesiásticas e no final a *Tabella dos R.R. Thesoureiros, Regentes, Capellães, Cantores, e Organistas da Santa Igreja Patriarcal*; e a *Tabella dos Musicos que actualmente servem na Capella da Santa Igreja Patriarcal* (ver Anexo III).

⁸² Um Aviso de 1824 diz que «El Rei determina que Leopoldo Smith, Muzico Tangedor de Trombão» passe a ter o ordenado mensal de 12\$800 e «seja indemnezado do que de menos haja recebido nas mezadas», donde se depreende que já antes havia estado ligado à Casa Real. P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, avisos, maço 8.

⁸³ SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara* (ver nota 38), pp. 34-5 e 38.

⁸⁴ P-Lant, Casa Real, caixa 3757 (1807-31).

*Relação dos Muzicos que são necessários para o Oficio e Missa das Exéquias que se andem celebrar na Real Capela da Bemposta, pella alma de Sua Magestade Imperial e Real, o Senhor Dom João 6º - Anno de 1826*⁸⁵

Rabecas [10]: Caetano Jordani, Francisco Joaquim da Rocha, Joaquim António Nunes, João António da Matta, José Pinto Palma, Ayres de Sousa Mascarenhas, Galdino José Ferreira, José Maria de Freitas, Tieranrol? filho, Joaquim da Silva

Violetas [4]: José Gazul Pay, José Antóno Felício, José António Visse [Wisse], Paulino José Marra

Violoncelos [3]: João Jordani, José Faustino de Lemos, Jozé Miguel

Contrabaixos [3]: Manuel José das Neves, Joaquim José de Sousa, Jozé António de Carvalho

Flautas [2]: Joaquim Pedro Rodil, Jozé Gazul filho

Clarinetes [4]: Joaquim Morelli, José Avelino Canongia, Cotinelli, Enrique Soulage («N.B. Os ditos Joaquim Morelli e Enrique Soulage devem trazer igualmente o Cor Ingles, para tocarem na Missa»)

Fagotes [2]: Thiago Calvetti, Tomas Matorinho

Trompas [2]: José Maria Garcia, João Gazul filho

Clarins [2]: Manuel Innocencio, Valentim Ziegler

Trombão alto: Eduardo Neupart ou o Morte

Trombão tenor: Rafael Espanhol

Trombão baixo: Leopoldo Smith

Timbales: João Alberto

Músicos da Santa Igreja Patriarcal

Sopranos: Piersigili, Bocanera, João de Deos

Altos: Neri, Joaquim José de Sousa, Joaquim Jozé Agostinho

Tenores: Sequeira, Clemente, Luiz Antunes

Baixos: Pe. Jozé da Silva, Balthezar, Aureliano, Porto

Mestre de Capela: Fr. Jozé Marques e Silva

Através de um documento anexo ao anterior ficamos a saber que as obras interpretadas foram as *Matinas de Defuntos* de Marcos Portugal e o *Requiem* de Mozart e encontramos indicações precisas sobre o lugar dos intérpretes no espaço da capela, seguindo uma disposição que já tinha sido posta em prática nas exéquias de D. Maria I:⁸⁶

Declaração

Para se executar o Oficio ou Matinas de Defuntos de Marcos Portugal, e a Missa de Mozart relativa ao mesmo objecto, he preciso que se armem dois coretos na Capella Mor da Real Capella da

⁸⁵ *P-Lant*, Casa Real, caixa 3757 (1807-31).

⁸⁶ Sobre as cerimónias fúnebres de D. Maria I em 1816 ver TEODORO DE PAULA, «Os sons da morte» (ver nota 22), pp. 316-27.

Bemposta, do mesmo modo e maneira que os ditos se estabeleceram quando se celebraram as Exéquias pela Augusta Rainha, e Senhora D. Maria 1^a de feliz memória, a fim de que os professores da Música que devem executar as referidas peças, fiquem colocados da maneira seguinte.

No Coreto do Órgão

10 rabecas, e quatro violetas

No Coreto fronteiro ao dito nomeado

Todas as vozes primeiras e 8 instrumentos de vento, que vem a ser 4 clarinetes, 2 flautas e 2 fagotes

No Coreto debaixo do Órgão

2 Rabecões grandes, hum piqueno, duas trompas, 3 trombones

No Coreto fronteiro ao dto.

2 rabecões pequenos, hum grande, 2 clarins e os timbales

[Assinado pelo] Me. de Capella Fr. Jozé Marques e Silva



Figura 2. Interior da Capela Real do Paço da Bemposta

A partilha e circulação de repertório entre a Patriarcal da Ajuda e a Capela da Bemposta é atestada por anotações nas convocatórias aos instrumentistas da Real Câmara para algumas das festas importantes. Assim, a 19 de Maio de 1825, em relação ao aniversário das exéquias de

D. Pedro III, a ser celebrado na Bemposta, diz-se que a Missa «de Instrumental» e o Credo de António Leal Moreira «foram para a Patriarcal há cerca de hum anno e ainda não remeteram a dita música». Por ocasião da Festa das Chagas de Cristo de 1826 refere-se que as «Vésperas desta festividade são as de composição de José Maria Franchi de ‘meia orquestra’ e, por isso, é preciso que venham da Patriarcal porque não há outras de meia orquestra». Também, por vezes, se requisitam cantores como sucedeu a 26 de Janeiro de 1828, quando dezasseis «músicos da Patriarcal» foram à Bemposta «ensaiar o Te Deum do [António José] Soares».⁸⁷

Para a Igreja Patriarcal, os instrumentistas eram convocados para as principais festas do calendário litúrgico como a Epifania, a Assunção de Nossa Senhora, a Conceição e o Natal, entre outras, mas também para acontecimentos dinásticos e políticos. Por exemplo, a 2 de Dezembro de 1826, os instrumentistas da Real Câmara tocaram no «Te Deum do 2º dia do tríduo pelo casamento de S. A. R. [D. Maria e D. Miguel]»; a 9 de Março de 1828 na «Missa e Te Deum em Acção de Graças pela chegada do Sr. Infante»; a 20 de Julho de 1828 na «Acção de Graças pelos sucessos do Porto» e pela «Felicidade da Tropa Realista». A glorificação do regresso do poder absoluto regressava assim ao seu palco de eleição e legitimação: a «Capela Real Sta. Igreja Patriarcal».⁸⁸

Indicações relativas às obras musicais como «meio instrumental» ou «meia orquestra» remetem para um tipo de classificação habitual nesta época (e também no período anterior, na Capela Real do Rio de Janeiro), que estabelece a ligação entre os efectivos instrumentais e o grau de solenidade das festas. O carácter funcional da música sacra e a possibilidade de reutilização da mesma obra em diferentes circunstâncias era com frequência assumido logo na altura da composição. Várias partituras contêm anotações que referem a possibilidade da obra poder ser interpretada com «todo o instrumental», com «meio instrumental» ou «de cappella», ou seja, sem acompanhamento ou só com baixo contínuo neste último caso. Tal é frequente em Marcos Portugal e noutros compositores da sua geração ou ligeiramente posteriores. No caso da última fase da Patriarcal de Lisboa, também a produção de José Maria Franchi é pródiga nesse tipo de exemplos. É o que acontece, por exemplo, com a Missa a seis vozes e orquestra, em cuja partitura se lê: «Esta Missa pode cantar-se com Instrumental Grande e piqueno e só de Capella, e con fagotes e violoncelos».⁸⁹ A modalidade «com fagotes e violoncelos» remete para as práticas do final do século XVIII e inícios do século XIX descritas atrás, mas é agora menos frequente. Continuando a usar a produção musical de Franchi que se encontra no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa como base,⁹⁰ encontramos, por um lado,

⁸⁷ *P-Lant*, Casa Real, caixa 3757 (1807-31).

⁸⁸ *P-Lant*, Casa Real, caixa 3757 (1807-31).

⁸⁹ *P-Lf*, 77/17/A7.

⁹⁰ Cotas compreendidas entre *P-Lf*, 77/1/A7 e 77/75/B3.

obras apenas para vozes e baixo contínuo (com uso do *stile concertato*) e, por outro, composições com a orquestra completa – agora enriquecida com instrumentos como o clarinete e o trombone, às vezes mesmo com o corne inglês e a harpa –, bem como exemplos do já referido «meio instrumental», que não tem uma configuração fixa.

Neste plano intermédio aparece um conjunto considerável de peças com sopros, violetas e cordas graves, prescindindo dos violinos. Estas não se restringem à Semana Santa como sucedia no século XVIII com as composições de José Joaquim dos Santos com violetas concertantes (nesse caso sem inclusão dos sopros). As instrumentações sem violinos surgem também em obras de Marcos Portugal e de José Maurício Nunes Garcia no Brasil (as *Matinas de Natal* do primeiro e a *Missa Pastoral* do segundo, interpretadas em 1811 na Capela Real do Rio de Janeiro são um caso bem conhecido), entre outros compositores, e estão bastante presentes no legado musical de Franchi, principalmente logo após o regresso da corte do Brasil. É o próprio D. João VI que dá ordem para a composição de uma série de Salmos de Vésperas com esta instrumentação entre 1821 e 1823, como consta de indicações nas partituras como «mandado fazer por S. M. El Rey meu Senhor».⁹¹ Surge também em Missas, Responsórios e no *Te Deum a 8 vozes com violas, flautas, clarinettes, fagottes, trompas, clarins, tromboins [sic], timbales, baixo e órgão feito por Jozé Maria Franchi, compositor da Capela Real anno 1822 agosto* (Figura 3). José Maria Franchi foi aluno de José Joaquim dos Santos,⁹² pelo que desde cedo se terá familiarizado com um tratamento especial dado às violetas. No entanto, o gosto por este tipo de sonoridade parece ter caído em desuso mais tarde, pois a nova série de Salmos de Vésperas que Franchi compõe em 1829 e 1830 usa já a orquestra completa.

Quanto à tipologia do *Te Deum* «de corte», apenas com cordas graves e sopros (sem violinos, nem violas), portanto com uma sonoridade própria ligada a uma tradição retórica da exibição do poder real (de que é exemplo o já referido *Te Deum* de David Perez para a aclamação de D. Maria I), parece surgir ainda esporadicamente nesta época, mas de forma menos sistemática e não exclusivamente na Patriarcal e nas Capelas Reais. Um exemplo dessa prática encontra-se no Manifesto de José Joaquim de Sequeira relativo ao «*Te Deum* na Igreja da Sé pela feliz Restauração de S. M.» a 5 de Junho de 1823, no qual se faz referência vinte vozes, quatro rabecões (decerto contrabaixos), instrumentos de sopro e um timbale (Figura 4). Tratava-se aqui do fim do primeiro triénio liberal pelo que não terá sido por acaso a escolha de uma sonoridade ligada ao imaginário do poder absoluto.

⁹¹ É o caso do *Beatus vir* e do *Confitebor*, autógrafos de 1822, P-Lf, 77/35/B2 e 77/38/B2, entre outros.

⁹² Como atesta a *Missa a 4 concertata* «fatta nell'anno di 92 e corretta per il suo Maestro il Sig.r Giuseppe Gioachino dei Sancti», P-Lf, 77/22/B1.

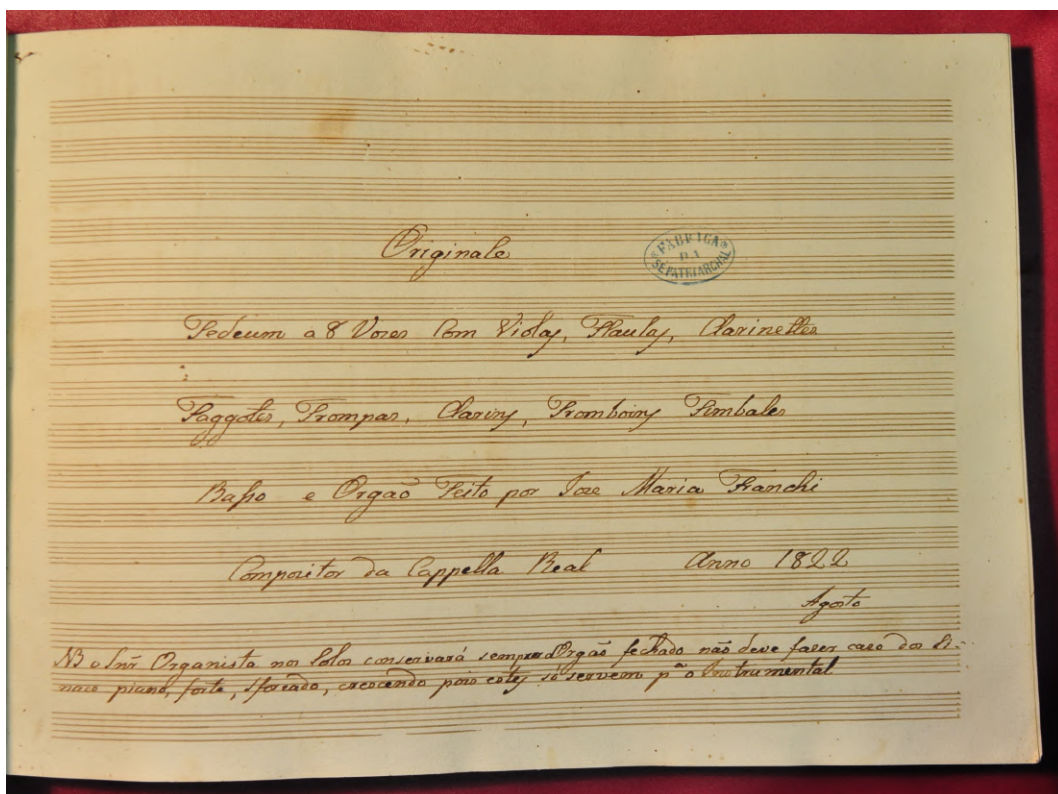




Figura 3. *Te Deum a 8 vozes...*, de José Maria Franchi, *P-Lf*, 77/73/B3 © Alexandre Salgueiro, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa

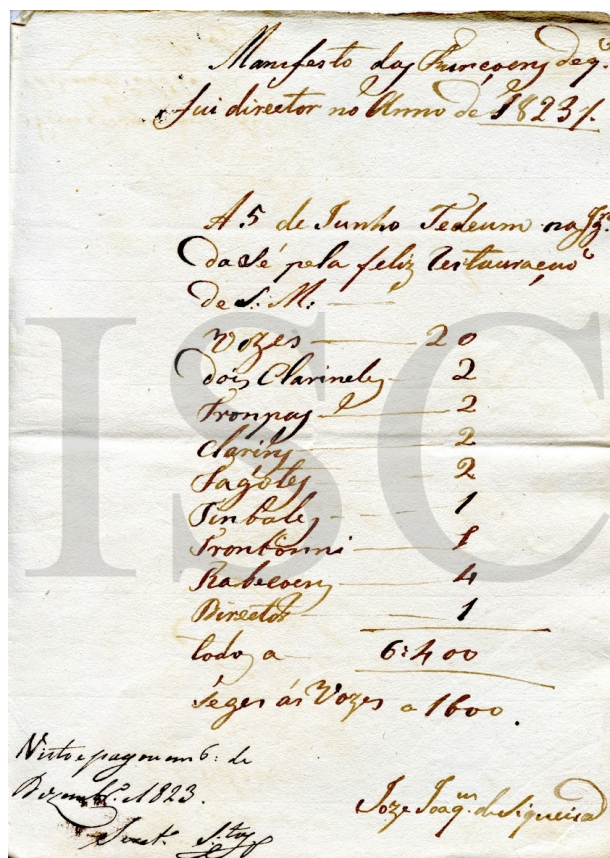


Figura 4. Excerto do Manifesto José Joaquim de Sequeira (1823), Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília

Durante o período absolutista de D. Miguel (1828 e 1833) reincidente-se numa organização da prática musical herdada do século XVIII, mesmo que existam variantes no repertório e que a sua estética já seja outra. Essa ligação com a tradição pode verificar-se também nas redes de produções e interpretação da música sacra sob a alçada da monarquia. No Arquivo da Casa Real encontra-se uma colecção de documentos – *Papéis relativos a funções d'Igrejas*⁹³ – que dão conta das participações de cantores da Patriarcal e de instrumentistas da Real Câmara, tanto nas capelas reais como em diversas igrejas e conventos com patrocínio real entre 1824 e 1831 (que não devem ser confundidas com a participação de músicos a título individual noutras festas religiosas, registada nos Manifestos da ISC⁹⁴). Em 1827, o Marquês Monteiro Mor, Francisco Monteiro Pinto, Provedor da Real Casa e Igreja de Santo António, recorda que «he de uso e costume há muitos anos, mandar Sua Majestade os Múzicos Instrumentistas no dia 13 de Junho à Real Casa do dto. Santo para

⁹³ *P-Lant*, Casa Real, caixa 3757 (1807-31).

⁹⁴ Sobre as participações de músicos a título individual em festas sacras ver Vanda de Sá, «A música instrumental no contexto da festa litúrgica portuguesa no final do Antigo Regime», in NERY - LUCAS (coord.), *As músicas luso-brasileiras* (ver nota 1), pp. 427-52.

celebrarem a sua Festividade», fornecendo de seguida uma lista com a «quantidade de músicos que costumam hir», nomeadamente seis violinos, duas violetas, dois violoncelos, dois contrabaixos, dois clarinetes, duas flautas, dois fagotes, duas trompas, dois clarins e um timbale. Numa outra lista inclui-se também um trombone. As convocatórias aos músicos e despesas de transporte incluem os seguintes locais (lista não exaustiva):

- Santa Igreja Patriarcal
- Real Capela da Bemposta
- Real Capela de Queluz
- Real Basílica de Mafra
- Real Casa e Igreja de Santo António
- Real Igreja de São Roque (Festa de São João Baptista – passa a realizar-se a 1 de Julho «por coincidir com outra na Bemposta», ou seja, com o onomástico de D. João VI)
- Real Igreja do Convento de São Francisco de Paula
- Igreja do Real Convento do Santíssimo Coração de Jesus/Real Convento da Estrela
- Convento de Nossa Senhora de Jesus
- Capela do Paço de Caxias⁹⁵ (Festa de Nossa Senhora do Carmo)
- Convento do Bom Sucesso
- Real Mosteiro de Belém [Jerónimos]
- Convento das Trinas de Mocambo
- Igreja do Hospital Real de São José
- Real Convento do Desagravo a Santa
- Igreja dos Mártires (festa de Santa Cecília)
- Igreja de Santa Isabel
- Igreja das Religiosas do Sacramento em Alcântara

Em relação à constituição instrumental, encontramos na maioria das vezes um conjunto formado por sete a nove violinos, com os restantes instrumentos aos pares e um timbale. Quando são requisitados cantores da Patriarcal (o que nem sempre acontece) é frequente usar-se um octeto. Assim, em 1826, à festa de Nossa Senhora do Carmo na Real Capela de Caxias foram Bocanera (soprano), Joaquim José de Sousa e Joaquim José Agostinho (altos), Luiz Antunes e o Padre Tomás (tenores), Sabater e Bernardo (baixos), mais o organista Manuel Inocêncio [Liberato dos Santos] e o mestre de capela Frei José Marques e Silva. Noutros casos encontramos Lauretti, Bocanera ou Piercigili nos sopranos e Neri e Joaquim José de Sousa nos contraltos.

⁹⁵ Sobre o Paço Real de Caxias ver: <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74866>>.

Uma parte substancial destes documentos não indica o repertório interpretado, mas a partir das referências esporádicas, é possível ter uma ideia aproximada. Assim, para a festa do Coração de Jesus de 1825 no Convento da Estrela refere-se a «Missa de Leal», sendo nesse caso necessário que Joaquim Morelli toque os solos de corne inglês «Qui sedes» e «Quoniam» e, no caso das funções na Igreja de São Francisco de Paula para 2 de Abril de 1830, pede-se que se leve «a Missa de José do Espírito Santo ou a de [Joaquim Cordeiro] Galão». Em 1833 foi interpretada no mesmo local uma Missa de João de Sousa Carvalho. Na lista de instrumentos inclui-se um clarinete, o que leva a crer que se trata de uma versão com actualização da instrumentação.

O colapso do Antigo Regime e a extinção da Patriarcal

A 24 de Julho de 1833, o exército liberal, sob o comando do Duque da Terceira, ocupou Lisboa e, a 26 de Maio de 1834, a convenção de Évora Monte assinala a derrota de D. Miguel. Na sequência da vitória liberal, a Patriarcal foi trasladada da Capela Real da Ajuda (onde tinha permanecido durante quarenta e um anos) para a antiga Sé arquiiepiscopal em Setembro de 1833. Restava-lhe escasso tempo de vida. Sem consultar Roma,⁹⁶ o decreto de D. Pedro IV, de 4 de Fevereiro de 1834, extinguiu a Patriarcal e restaurava na antiga Sé o antigo arcebispado de Lisboa e o seu cabido. Aposentados os Principais e Monsenhores, que ao longo de décadas recebiam exorbitantes ordenados e rendas, restituía-se a Sé arquiiepiscopal metropolitana à sua condição anterior a 1716. Mantiveram-se, todavia, os privilégios honoríficos ao Patriarca e aos seus sucessores o título de Patriarca de Lisboa, em conjunto com o de arcebispo metropolitano. Alguns dos cantores da Patriarcal transitaram também para a Sé, outros conseguiram lugares no conservatório ou tiveram de procurar outras alternativas na vida musical. Quanto à Capela Real da Ajuda foi-se arruinando com a passagem do tempo. Depois de obras sucessivamente adiadas, o ministro do reino Costa Cabral ordenou a sua demolição a 29 de Agosto de 1843, restando apenas a torre que ainda hoje existe junto ao Palácio Nacional da Ajuda. Jordão de Freitas refere que na noite de 14 para 15 de Julho de 1843 foram roubados os tubos do órgão e diz, sem citar fontes, que a um país estrangeiro, provavelmente à Inglaterra, foi parar em data incerta o grande órgão, o qual havia sido concedido pelo rei D. Luís, em Maio de 1864, à paróquia de São Pedro em Alcântara, «que annos depois o trocou pelo actual, já usado, dando ainda cerca de 400\$000 réis em dinheiro».⁹⁷

⁹⁶ Na altura o governo português não tinha relações com Roma, pelo que só em 1843 o papa Gregório XVI confirmaria oficialmente a extinção. Ver «Lisboa» no *Dicionário de história da Igreja* (ver nota 4), p. 106.

⁹⁷ Jordão de FREITAS, *A Capela Real e a Igreja Patriarchal na Ajuda* (Lisboa, Tipografia da Casa da Moeda e Papel Selado, 1909), pp. 14-5. Até agora não foram realizados estudos sobre o destino deste instrumento e o seu paradeiro.

Considerações finais

Entre avanços e recuos, a Patriarcal de Lisboa foi sobrevivendo às convulsões da história até à definitiva implantação do liberalismo. Como estrutura paradigmática do Antigo Regime e da fusão entre o poder monárquico e o poder religioso era incompatível com os princípios consagrados pela constituição. A história das suas últimas décadas reflecte a tensão entre os que desejavam uma mudança e os que defendiam a conservação do *status quo*, mas nem sempre é possível estabelecer relações lineares entre as posições ideológicas e as dinâmicas da prática musical. Se é notório que o regresso da corte do Brasil deu um novo impulso à instituição do ponto de vista musical, mesmo que com base num modelo antiquado, coincide também com as primeiras Cortes Constituintes, que já nesta época a queriam abolir ou, pelo menos, reformar (como no caso do Seminário de Música). Todavia, o apego às tradições do passado do ponto de vista das fórmulas e códigos cerimoniais e composicionais, não impediu a transformação dos repertórios musicais e das práticas interpretativas. São ainda insuficientes os estudos sobre a música religiosa desta última fase, mas do que se conhece é evidente a assimilação de tendências estilísticas de outros géneros, incluindo a influência operática, tantas vezes alvo de críticas. Da parte de alguns músicos nota-se um certo desinteresse pelas práticas rotineiras ligadas às cerimónias quotidianas da Patriarcal, mas muitos deles mostraram-se apoiantes da causa realista e procuraram manter os privilégios decorrentes do prestígio e das condições profissionais que as estruturas musicais suportadas pelo absolutismo lhe proporcionavam. Os imperativos funcionais que condicionavam a criação musical dentro do quadro da Patriarcal e das capelas reais representam também um modelo ultrapassado numa época em que, a nível internacional, se dá a emancipação do músico como artista livre dentro da esfera pública. Em Portugal, este cenário tarda em impor-se e reveste-se de uma série de complexidades, contradições e ambiguidades. Até que ponto e em que aspectos a extinção formal das instituições que suportavam a prática musical no Antigo Regime (e a música religiosa em particular) constitui uma verdadeira ruptura ou apenas mascara linhas de continuidade com a época anterior, é uma questão que deverá continuar a ser indagada em investigações futuras.

Anexo I

Avisos régios (selecção)

Data	Conteúdo ⁹⁸
08.04.1807	- Aumento dos ordenados dos Pes. Jozé da Costa Almeida e João Pereira no valor de 12\$500 por mês «impondo-lhe a obrigação de Múzicos da Capella da Sta. Igreja Patriarchal».
13.04.1807	- Parecer de Monsenhor Thorel, «Inspector do Real Seminário Patriarchal de Muzica», sobre o requerimento de Jozé Caravita, que pretende ser nomeado Mestre de Latim e Italiano: «houve por bem ordenar por Aviso de 4 de Fevereiro do corrente anno que elle fosse admitido para Mestre das referidas Lingoas, com o ordenado de trezentos mil reis annuaes pagos pela folha dos Mestres de Solfa do sobredito seminário, ao qual concorreria para dar uma lição cada dia, a excepção dos feriados».
14.05.1807	- Nomeação do Pe. Bernardo António para Regente do Coro da Basílica «com 40\$000 cada anno além do que já vencia como Capelão». - Aumento de 10\$000 por mês para João Mazziotti [tenor da Patriarcal]. - Aumento de 10\$000 por mês para Joaquim Sabater, regente do Coro da Capela.
24.07.1807	- Pensão concedida à mulher de Filipe Viotti [baixo da Patriarcal], falecido.
25.09.1807	- «Ao seminarista Jozé Maria da Silva 8\$000 por mês para ir cantar ao Choro da Muzica na voz de tenor».
9.11.1807	- Admissão de Jozé da Silva e Francisco de Paula Pereira [cantores da Patriarcal]. - Dispensa de Patriossi [baixo da Patriarcal]. - Aumento de 5\$000 por mês nos ordenados dos cantores Aureliano José Sanches, Boaventura Minucci e João de Deos. - Aumento de 5\$000 por mês para o Pe. Jozé Tavares, «cantor da música». - Aumento de 40\$000 por ano para os Cantores da Basílica (equivalente a um salário anual de 200\$000): Valério Jozé Freire Bravo, Frutuoso Rodrigues da Costa, Caetano Alberto Abreu, Joaquim José de Figueiredo, João António do Valle, Valentim Lopes Cabral, Joaquim A. Rodrigues, António Vicente de Barros, António Luís de Almeida, Joaquim Barbosa Brodem (?), Isidoro Simão Martins, Raimundo Pereira da Cunha. - Mais 5\$000 por mês para José [Giuseppe] Gori, contralto da Patriarcal. [De 1808 a 1810, os avisos consultados não continham referências a músicos, mas a colecção pode não estar completa].
06.04.1811	- Refere-se um aviso de 06.09.1810, no qual o Príncipe Regente solicita ao Conde de Aguiar um parecer sobre a «Representação do Monsenhor Inspector da Santa Igreja Patriarchal, na qual expõem que os Caepllaens e Acolitos da Capella do Sanctissimo [...] não tendo antes podido conseguir serem mettidos na Folha da Patriarchal aproveitando-se da ocasião do intruzo governo Francez obtiveram delle despacho para serem mettidos na dicta folha» [...] «não obstante as Reaes Ordens de S. A, que mandarão riscar tudo, o que estivesse feito em nome do dito governo». [De 1813 a 1815, os avisos consultados não continham referências a músicos].
16.09.1817	- Refere-se um Aviso do Rei, com data de 13 de Setembro, sobre «o estado de diminuição do Clero do Patriarcado» e «a necessidade de occorrer a tão considerável falta». Autoriza-se a admissão «para o Estado Eclesiástico até o número de settenta pessoas». Segue-se folha com nomes de 40 pessoas «admitidas a Ordens».
15.01.1818	- Aviso relativo à nomeação por «Sua Majestade» do «Ill.mo Monsenhor José Joaquim Barba Alando de Menezes, para Inspector do Seminário Patriarchal da Muzica, pela demissão do dito emprego o Ill.mo Monsenhor Francisco Xavier da Cunha Thorel». <i>P-Lant</i> , Patriarcal - Igreja e Fábrica, maço 48 (caixa 47).

⁹⁸ Salvo indicação em contrário, os avisos régios de onde foi extraída a informação para esta tabela encontram-se no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, no Mosteiro de São Vicente de Fora. Quando foram consultados encontravam-se em caixas ordenadas por anos, mas ainda não tinham cota atribuída.

27.06.1818	- Aviso no qual se refere que «Sua Majestade estranha muito o procedimento despótico do Exmo. Collegio Patriarchal, Sé Vacante, arrogando a si autoridade, que lhe não compete; e querendo ao mesmo tempo opor-se à nomeação da Santa Sé Apostólica e confirmação do mesmo Senhor sobre o Co-Adjutor do Exmo. Bispo de Lacedemónia e ao seo despacho. [...] Determina, que logo que o Exmo. Collegio receba esta Insinuação, que fique suspenso de toda e qualquer autoridade, que tenha tomado sobre o despacho do Patriarchado».
25.09.1819	- Informação sobre o «Requerimento de Jozé Maria Martins Leoni, Muzico Cantor com Voz de Basso»: «foi examinado, na forma que manda os Estatutos, merecendo a contemplação de alguns Ministros que se achavam presentes na Capela da mesma Basílica, fazendo-se portanto o Suppe. Digno de V. Exa. o admitir ao lugar de Supranumerário [...] [Assinado pelo Inspector do Seminário] Jozé Joaquim Barba Alando de Menezes.
11.10.1819	- Refere-se o «requerimento de João Camion? Profeçor de Muzica e cantor na voz de Tenor» e informa-se que este «foi examinado Solenemente com assistência de toda a corporação no Coreto da Capella da mesma Basílica de que mereceu de toda a atenção fazendo-se por isso digno de V. Exa. o admitir ao lugar de Supranumerário, visto ter as qualidades necessárias para a Voz de Tenor, e muito mais para o bom serviço da Igreja» [...] [Assinado por] Jozé Joaquim Barba Alando de Menezes.
19.11.1819	- Aumento de 5\$000 por mês para os «Múzicos Domingos Nery [contralto] e Pe. Manuel Marque Higinio». - «Provisão» de Capelães Cantores.
19.11.1819	- Aviso do Rei relativo a nomeações para a Santa Igreja Patriarcal, incluindo Mestres de Cerimónias e Músicos, a saber: «nomeação para Muzico com obrigação de cantar as Paixões ao capelão cantor Pe. Jozé Ferreira do Valle com 20\$000 mensais [...] para Repletos dos Muzicos com voz de Baixo aos Capelães Cantores Isidro Simões Martins e Luiz Gonzaga e França, ficando este último também obrigado a cantar as Paixões e recebendo cada um deles o ordenado anual de 150\$000 além dos que já levam na mesma follha; para substitutos dos Regentes do Choro da Basilica aos Pes. Capelães Joaquim António da Silva e José Paulo da Silva Condeixa». - Nomeação «para Muzico da Sta. Igreja» de «Manuel Gregório de Moraes, com 20\$000 mensais», devendo dar-se-lhe também «as vestiaras do estilo».
17.12.1819	- Admissão do capelão cantor Pe. Francisco Guedes Mourão com 200\$000 réis anuais.
31.01.1820	- Ordena-se que «Jozé da Silva, Muzico da voz de soprano seja metido na Folha sobredita [Folha da Santa Igreja Patriarcal] com o ordenado de 240\$000 por anno enquanto conservar a voz». - Cipriana Rosa Puzzi, viúva de Antonio Puzzi [baixo da Patriarcal] passa a receber uma tença de 10\$000 por ano.
21.02.1820	- Mercê concedida ao Beneficiado José Braga Lage no valor 200\$000 anuais, pagos pelo Cofre da Santa Igreja Patriarcal.
13.03.1820	- Mercê concedida a João Pedro da Matta, organista [da Capela Real da Ajuda], no valor de 10\$000, «para se verificar por sua morte a sua mulher [...] e sobrevivência a sua filha».
05.05.1820	- Nomeação de Jozé Paulo da Silva Condeixa como «Regente do cantochão da Basílica desta Santa Igreja, vencendo por este ministério mais 100\$000 do que já recebia»; determina-se ainda que «o Capelão Cantor José Ribeiro de Sousa vença desde 1º de Maio o ordenado anual de 50\$000 em lugar dos 20\$000 que recebia como substitutos do Regente da Basílica, ministério que deve continuar a exercer»; e é admitido «Severo Leonardo Rodrigues como Capelão Cantor com 200\$000 por ano».
05.07.1820	- O Rei ordena que «Luiz Antunes, músico tenor seja outra vez admittido com o ordenado mensal de 25\$000 reis que antes recebia»; os «Muzicos» Bernardo Alves Pereira e Marcellino Antonio da Silva passam a receber «mais 5\$000 de ordenado».
08.07.1820	- Jerónimo Francisco de Lima [compositor, organista e mestre do Real Seminário de Música] solicita pensão para a mulher (D. Anna Maria Caetana dos Anjos) e para as filhas (D. Ritta Procópia Theodorica; D. Maria Victória Emiliana; D. Paula Carolina Augusta), correspondente a 19\$200 réis por mês.

13.07.1820	- Admissão do «Muzico da voz de Baixo de Jozé Maria Franchi com obrigação também de compor os Motetos e Peças de Muzica que se lhe ordenaram», com o ordenado de 20\$000 por mês. Num outro documento (<i>P-Lant</i> , Patriarcal - Igreja e Fábrica, maço 48, 1820, N. 142-147) refere-se que «precisa de receber as vestimentas» e que para isso é preciso uma Portaria, pois não é eclesiástico.
14.07.1820	- Francisco José Braga Lage, primeiro Mestre de Cerimónias da Patriarcal, «oferece para a Biblioteca da mesma Santa Igreja os seus Manuscritos». O Rei aceitou e «ordena que se façam cópias de todos para lhe serem remetidos».
31.07.1820	- [Re]admissão «para o serviço da Santa Igreja do Muzico contralto Francesco Maria Angelelli nas conformidades declaradas na escriptura lavrada em Queluz na data de mil oitocentos e três percebendo pela Folha desta mesma Santa Igreja a mesada de 60\$000 reis por mês além de 35\$000 que vence da jubilação».
23.10.1820	- Nomeação de Joaquim José de Sousa e Andrade, «Muzico da voz de contralto para o Coreto da Música com o ordenado de 20\$000 reis mensais em quanto não perder a voz», começando a receber a partir de Novembro, «e que se lhe deem as vestimentas que lhe faltavam visto já ter recebido Loba e sobrepeliz». - Mais 5\$000 por mês para os «Muzicos Braz Marianni e Pedro Paulo Schetini».
29.11.1820	- Petição do [capelão] cantor João Gorgel para ir estudar para a Universidade de Coimbra. O pedido é recusado para não abrir um precedente. Menciona-se que no passado este tipo de autorização foi dada aos Muzicos João Torriani e Joaquim José Sabater, que queriam ser geógrafos, só que «nessa altura tinham-se juntado os Músicos da Patriarcal com os da Real Capela e eram tantos que não cabiam no Coreto».
15.12.1820	- Nomeação de António José Soares e Frei José de Santa Ritta Marques «para Mestres do Seminário da Música da Santa Igreja Patriarcal, vencendo cada hum deles o ordenado annual de quatrocentos mil reis, ficando o mencionado António José Soares desonerado do lugar de Organista, e do respectivo ordenado que recebia na Folha desta Santa Igreja»; no mesmo documento, ordem do Rei para que Manoel Inocêncio Liberato «seja admitido para o lugar de Organista vago pela Régia nomeação sobredita vencendo o ordenado annual de duzentos mil reis».
22.02.1821	- Aviso do Patriarca que regista a chegada «a esta cidade [Lisboa] de Eugenio Bocanera, músico da voz de soprano, que por ordem d'El Rei, meu Senhor, mandara João Lourenço de Andrade escripturar em Italia para o serviço da Santa Igreja de Lisboa». Refere-se que foi contratado em 23 de Outubro do ano passado com uma mesada de 50\$000 (<i>P-Lant</i> , Patriarcal igreja e Fábrica, avisos, maço 8).
10.10.1821	- Anuncia-se a chegada de Domingos Lauretti do Rio de Janeiro (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, papéis diversos, Mç. 10 (Caixa 243), 1744-1834, N° 37); Pago no Rio de Janeiro até ao fim de Março (27 de Outubro de 1821).
09.11.1821	- Requerimentos de Seminaristas sobre pagamentos em atraso, comedorias, «sustento» do Seminário, etc.
08.05.1822	- «Manda El Rei pela Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça que a Congregação Camarária da Santa Igreja de Lisboa remeta, quanto antes, a esta Secretaria de Estado um Mappa de todos os empregados que existião no Seminário da Musica ao tempo em que foi fechado; em as declarações expressas na resolução das Cortes Gerais, e Extraordinárias da Nação Portuguesa em data de sete do corrente da cópia junta [...]. [Assinado por] Jozé da Silva Carvalho» (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3).
07.07.1822	- Anuncia-se a Gala pela chegada de S. Magestade do Brasil (3 dias).
23.10.1823	- Requerimento das filhas de Paulo Jozé de Lima, diz que foi Mestre de Capela da Santa Igreja (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3).
10.11.1823	- Nomeação do novo Inspector do Seminário de Música (Cónego da Patriarcal Manoel Venceslau de Souza) em substituição de José Joaquim Barba Alando de Menezes.
04.12.1823	- Nomeação do Capelão Cantor Jozé Inácio Rodrigues como «Novo Regente do Coro da Basílica» em substituição de José Paulo da Silva Condeixa; receberá o mesmo ordenado do anterior, mas «o cessante perde a parcela de 100\$000 que levava». - Aumento de 5\$000 por mês para o «Muzico Luiz Antunes». - O «Muzico italiano Gaetano Galilei recebe por uma vez 48\$000 na forma da ley».

29.12.1823	- «El Rey Nosso Senhor determina que daqui em diante se cantem na Basílica a prima noite as Matinas da Epifania, e de São Vicente na forma que antes se praticava, e que também se cantem na véspera depois Completa, mediando hum pequeno intervalo, as Matinas do Espírito Santo, e todas as outras que por Sua Real Ordem se cantavam a esta hora depois que a corporação Patriarchal foi transferida para este sítio».
26.05.1824	- «El Rei determina que Leopoldo Smith, Muzico Tangedor de Trombão» passe a ter o ordenado mensal de 12\$800 e «seja indemnezado do que de menos haja recebido nas mezadas» (<i>P-Lant</i> , Patriarcal - Igreja e Fábrica, avisos, maço 8).
12.11.1824	- Nomeação do Clérigo Beneficiado D. Francisco Urselli como Vice-Reitor [do Seminário], em lugar do Beneficiado João Zacarias Barbosa (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3).
13.11.1824	- Decreto para se contribuir com 400\$000 no princípio do mês para a manutenção e conservação do Seminário Patriarcal: «Atendendo a que o Seminário da Santa Igreja Patriarchal de Lisboa he hum estabelecimento de utilidade publica, e que merece a minha real contemplação para proteger e tirar da decadência em que se acha por lhe faltarem os meios indispensáveis para sua manutenção de que tem resultado não poder corresponder aos fins para que foy instituido: Hey por bem que pellas rendas da ditta Sancta Igreja Patriarchal se contribua com a quantia annual de quatro contos e oitocentos mil reis, pagos em mesadas adiantadas de quatrocentos mil reis cada huma no princípio de cada mez [...] Mafra, Com a Rubrica de S. Majestade» (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3, pp. 99v-100).
22.11.1824	- Pensão para as duas irmãs e as duas sobrinhas do Pe. José da Costa e Almeida (6\$400 por mês cada uma), «atendendo aos serviços que prestou na qualidade de Cantor e Regente do Choro da Basílica e de Músico desta Santa Igreja».
13.12.1824	- Aumento de 5\$000 por mês aos «Musicos» José António Thomiatti e Gabriel Narcizo Sanches.
20.12.1824	- Ordem do Rei para que «seja admitido para cantar no Choreto da Musica João António Rodrigues em quanto conservar a voz de soprano vencendo o ordenado de Sacrista e usando de loba roxa de lã igual à dos Sacristas [...] que se lhe mande dar a loba na forma referida e com a maior brevidade a fim de poder ir já servir nas primeiras Vésperas do Natal».
24.12.1824	- Determina-se que «o Capellão Cantor João Baptista de Figueiredo, que já tem exercido o ministério de substituto dos Regentes do Coro da Basílica, continue a exercer esse mesmo ministério vencendo mais 50\$000 anualmente».
22.02.1825	- Admissão do contralto Jozé Agostinho de Almeida, com 20\$000 por mês e as «vestiarias do estilo». (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3, pp. 105v-106).
19.04.1825	- Confirmação das nomeações de João Jordani e Francisco Gerardo Kuchenbuch, «o primeiro para Mestre de Instrumentos de Cordas, e o Segundo para Mestre de Instrumentos de Vento, ambos para terem exercicio no Seminário Patriarchal de Muzica, vencendo cada hum delles trezentos mil reis anuais». O rei determina que «a Congregação Camarária da ditta Sancta Igreja Patriarchal os mande meter na competente Folha para serem pagos do mesmo modo que o são os outros Mestres do referido Seminário; ficando gozando de todos os privilégios, e prerrogativas de Instrumentistas da Sua Real Câmara, e com a mesma graduação; e sujeitos nas suas Liçoens ao systema horário, que se estabeleceu, combinado com as disposições dos Estatutos, e exercicio regular do seu Magistérios». (<i>P-Lant</i> , Patriarcal Igreja e Fábrica, avisos, maço 8-9, 1825, doc. n.º 16).
08.11.1825	- Pedido de Mercê de António Jozé Soares como Mestre do Seminário. (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3).
25.04.1826	- Admissão no «Coreto da Muzica de Francisco da Costa enquanto lhe durar a voz de tiple, com ordenado annual de 120\$000». (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3).
28.04.1826	- Admissão do Muzico António Felizardo Porto com 30\$000 por mês. (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3).
27.07.1826	- Aviso para o Juramento da Carta Constitucional da Monarquia Portuguesa.
26.07.1826	- Proposta de Nicolao de Sousa Ferreira como Reitor do Seminário.

19.08.1826	- Avizo de S. Em.cia a favor do Pe. Thomaz Luiz Ribr.o, Jozé Avelino Canongia, João da Costa Cordeiro, Eleutério Franco Leal, António Jozé Soares e Fr. Jozé de Santa Ritta Marques. Nomeação «para Mestre de Instrumentos de vento e Palheta do mesmo seminário a Jozé Avelino Canongia vencendo como os outros Mestres d'instrumentos o ordenado annual de trezentos mil reis», dispensa de João da Costa Cordeiro e aposentação de Eleutério «com duas terças partes do ordenado de seiscentos mil reis que anualmente tem, repartindo-se a outra parte com porções iguaes pelos Mestres de Música António Jozé Soares e Fr. Jozé Marques para ficarem recebendo cada hum quinhentos mil reis de ordenado anual». (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3, pp. 135v-136-136v).
27.11.1826	- Nomeação de João Evangelista Pereira da Costa como Organista da Santa Igreja com 300\$000 réis anuais de ordenado.
1827	[Só um documento no AHPL, não há referências a músicos]
01.04.1828	- Multas por faltas aos Mestres do Seminário, registadas pelo cônego Manuel Venceslau de Sousa na qualidade de Inspector.
18.10.1828	- António Jozé Soares é demitido do lugar de Mestre do Seminário pelo «abuzo e exemplo pernicioso» das excessivas faltas que «prejudicam o adiantamento dos Seminaristas». (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3, pp. 157v-158).
11.12.1828	- António José Soares envia requerimento pedindo para ser readmitido como Mestre do Seminário.
15.05.1829	- Nomeação de Joaquim Jozé da Costa como Mestre do Seminário no lugar de António José Soares, mesmo ordenado. (<i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3, p. 163).
26.07.1830	- Cônego Manoel Venceslau de Sousa, «Inspector do Real Seminário Patriarchal da Música pede a despença das funções da Patriarcal de Joaquim de Almeida Gouvea que era Vice-Reitor do Seminário e mestre de Gramática Latina», dizendo que era difícil acumular as duas funções. Concedida a 31 de Agosto, mas só para a parte da tarde.
28.01.1831	- Pede-se parecer sobre o requerimento de João de Deos e outros Muzicos da Patriarcal, no qual pedem para ficar «isentos da obrigação, que de novo se lhes impoz, de levantarem Antiphonas, e cantarem Ladainhas».
09.02.1831	- O Rei pede parecer sobre os requerimentos de Antonio Maria Fosquini, e de Jozé Theodoro da Silva, «em que pedem o lugar de Organista da Santa Igreja Patriarchal; e bem assim as informações que a esse respeito deo o Inspector da mesma Santa Igreja».
11.03.1831	- Nomeação de Joaquim Cordeiro Galão (anteriormente «Thesoureiro Mor da Collegiada de Villa Viçosa») como Inspector do Real Seminário Patriarcal da Música. Sucede ao cônego Manuel Venceslau de Sousa.
29.03.1831	- O Rei pede parecer sobre o «requerimento de Faustino Jozé Damazo, Capelão cantor e Mestre da Aula de Cantochão na Santa Igreja Patriarchal, em que pede se lhe conceda ordenado igual ao de Luiz Gonzaga França, Mestre também da dita Aula».
13.04.1831	- Retoma-se a questão do requerimento de João de Deos e outros Muzicos sobre o «levantamento» das Antífonas e canto das Ladainhas. Refere-se que são «tiples» e que estes escasseiam. Atribui-se a função ao naipe de Tenor, mas diz-se que quando houver mais tiples estes deverão voltar a participar nesta função.
06.05.1831	- Dá-se seguimento ao requerimento de Antonio Maria Fosquini e Jozé Theodoro da Silva como Organistas da Patriarcal. Refere-se a necessidade de um exame ao fim de um ano para ficarem efectivos. Deverão actuar por turnos «com os três organistas que actualmente servem», recebe 100\$000 de gratificação.
22.09.1831	- O Rei dá conta da sua preocupação «com o abatimento das rendas da Santa Igreja Patriarchal e considera a possibilidade de a unir à Basílica de Santa Maria Maior».
08.03.1832	- Aviso «a favor de várias pessoas admitidas no Seminário Patriarchal da Muzica»: Francisco Gaudino Pinheiro de Mattos como Reitor, com 200\$000 anuais [o anterior era Sebastião Jozé Martins, demitido]; João António Ribeiro Pessoa Vice Reitor e mestre de Gramática Latina com 144\$000 ano [o antecessor era Joaquim de Almeida Gouveia]; António Jozé Soares «que por ordem de Sua Majestade fosse reintegrado no exercício efectivo do seu antigo lugar de Mestre de Musica» com o mesmo ordenado de 500\$000 anuais; que daqui em diante «fique perdendo metade do seu ordenado o

	Mestre de Muzica; Fr. José de Santa Ritta Marques que em razão de suas moléstias foi aposentado». <i>P-Lant</i> , Patriarcal, avisos, livro 3, pp. 177-178.
22.11.1832	- Francisco Gaudino Pinheiro, Reitor do Real Seminário Patriarcal da Muzica deixa o cargo «pelas suas moléstias». É nomeado reitor interino D. Matheus Urselli.
1833	[Só dois Avisos na colecção do AHPL, nenhum relativo a músicos].
21.01.1834	- Mosteiro de São Vicente de Fora atribuído ao Patriarcado e morada do Patriarca; os Cónegos Regrantes da Santo Agostinho deverão ir para Mafra.
04.02.1834	- Decreto de 4 de Fevereiro de 1834: extingue a Santa Igreja Patriarchal de Lisboa e é restabelecida e organizada a Sé Arquiepiscopal da Província da Extremadura.
25.03.1834	- Mudança da freguesia da Ajuda para a extinta Patriarcal que funcionava na Capela Real da Ajuda [documentação relativamente extensa].
30.04.1834	- É solicitada a relação da conta da despesa que se fazia com o Seminário Patriarcal da Música (data de 3 de Abril de 1834, assinado José da Silva Carvalho).
28.06.1834	- Execução do Decreto de 30 de Maio de 1834 relativo à extinção dos Conventos, Mosteiros e Casas Religiosas. Contém Instruções para a arrecadação dos bens pertencentes às Casas Religiosas.

Anexo II

P-Lant, Patriarcal, papéis avulsos, maço 10 (caixa 243), 1744-1834, n.º 485 a 487

Relação dos Ministros não collados, e mais Empregados existentes no Serviço da Santa Igreja Patriarcal

[vencimentos anuais]

[...]

Muzicos [Cantores]

Francisco Maria Angelelli	1140\$000
Antonio Thomiati	720\$000
Jozé Toti	720\$000
Agostinho Cellini	720\$000
João Zamparini	720\$000
Jozé Piersigilli	720\$000
Braz Mariani	720\$000
Antonio Bartholini	660\$000
Antonio Ciconi	600\$000
Nicolau Castelli	600\$000
Francisco Bertazzi	600\$000
Domingos Neri	600\$000
Domingos Laurette	600\$000
Boaventura Mignuci	540\$000
Caetano Gallilei	480\$000
Vicente Fidelli	420\$000
Joaquim de Oliveira	720\$000
Jozé Joaquim Durão	600\$000
Paulo Jozé de Lima	600\$000 Falecido
João Martins Guizado	540\$000
João do Rego Madeira	540\$000
João Elias Sanches	540\$000
Vicente Miguel Louzado	480\$000
António Pedro Gonçalves	480\$000
João de Deos	480\$000
Aureliano Jozé Sanches	480\$000
Nicolau Jozé Pinheiro	480\$000
Balthazar Jozé Franco	480\$000
João Mazziotti	360\$000
Jozé Joaquim de Sequeira	360\$000
Jozé Maria Sabater	360\$000
Jozé Mendes Sabino	300\$000
Angelo Vachiate	300\$000
Clemente Manuel Monteiro	300\$000
Jozé Joaquim Durão filho	300\$000
Francisco Jozé Clarino	300\$000
Manuel Marques Miguéis	300\$000
Manuel Estanislau Delgado	240\$000
Manuel Gregorio de Moraes	240\$000
Jozé Maria Franchi	240\$000
Joaquim Jozé de Sousa e Andrade	240\$000
António Jozé do Rego	120\$000
João dos Santos	300\$000
Jozé Thomaz da Silva	480\$000
Francisco Jozé Alcobia	360\$000
Bernardo Álvares Pereira	360\$000
Luiz Antunes	300\$000
Pedro Paulo Schitani	300\$000

Francisco de Paula Pereira	240\$000
Francisco Xavier Callado	240\$000
Jozé Antonio Tomiati	240\$000
Francisco António da Costa	240\$000
Jozé Ferreira do Valle	240\$000
Jozé da Silva	240\$000
Marcellino António da Silva	180\$000
Jozé Jordani	153\$800
Gonçalo António da Silveira e Cunha	150\$000
Vicente Ferreira de Carvalho	150\$000
António Leitão	150\$000
Jozé Maria da Silva	96\$000
Jozé Romani	360\$000
Ansano Ferrachuti	360\$000
Fedeli Venturi	360\$000
Vicente Mucinali	360\$000
Luiz Bianchini	300\$000
Salvador Carobeni	270\$000
Jozé Forlivezi	270\$000
Leonardo Martini	240\$000
Luiz Giglioni	120\$000
Carlos Contussi	120\$000
Antonio Ballelli	120\$000
Domingos Patriossi	120\$000
João Grili	129\$000

Organistas

Jozé António de Figueiredo	300\$000
João Pedro da Matta	300\$000
André Cypriano Marra	300\$000
António da Silva Gomes e Oliveira	200\$000
Simão Victorino Portgal	200\$000
Manoel Inocêncio Liberato	200\$000
Jozé Alvares Mosca	200\$000
[...]	

Regentes do Coro da Basílica

João Pereira	500\$000
Jozé da Costa e Almeida	400\$000
De Muzico	150\$000
Jozé Ignacio Vasques	300\$000
António Joaquim Antunes Freire	350\$000 (dos quais 150\$000 de muzico)
Bernardo António Rodrigues	300\$000 (dos quais 200\$000 de capelão)
Jozé Paulo da Silva Cerdeira	300\$000 (dos quais 200\$000 de capelão)
João Ribeiro de Sousa	250\$000 (dos quais 200\$000 de capelão cantor)
[...]	

38 Capellães Cantores dos quais dois recebem mais 150\$000 como músicos; 7 pagos a 210\$000; 5 a 160\$000; 1 aposentado a 50\$000; restantes a 200\$000.

[...]

Mestres do Seminário de Muzica

Marcos Portugal	600\$000
Eleutério Franco Leal	600\$000
Jeronimo Francisco de Lima	420\$000
António Jozé Soares	400\$000
Fr. Jozé de Santa Ritta Marques	400\$000
Fortunato Mazziotti	240\$000
Jozé Caetano Bertozzi	72\$000

De 1^{as} Letras

Luiz Jozé Calisto

120\$000

De latim

Manoel Francisco de Oliveira

150\$000

João da Costa Cordeiro, encarregado da administração interina do Seminário – 360\$000

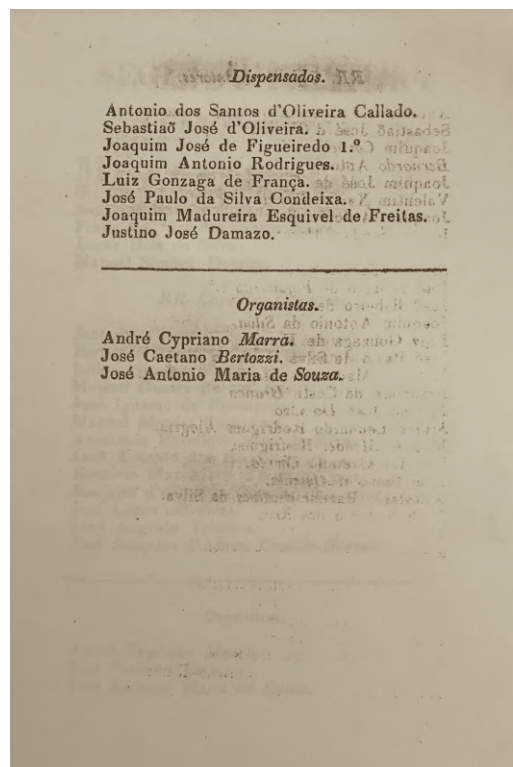
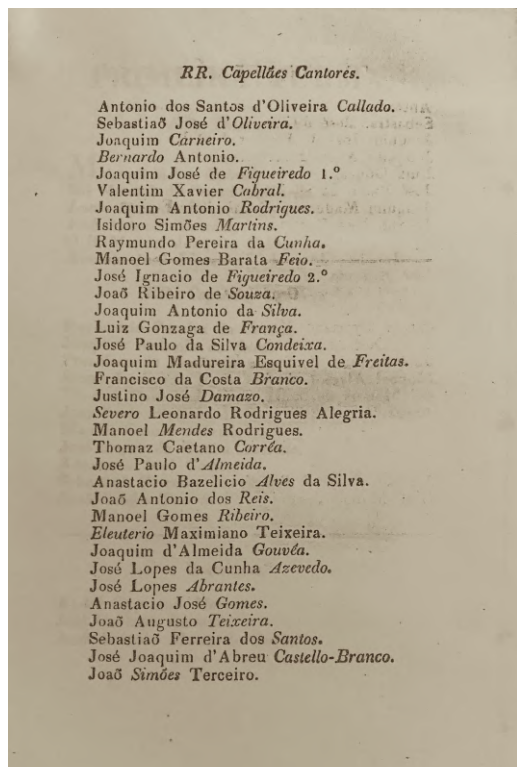
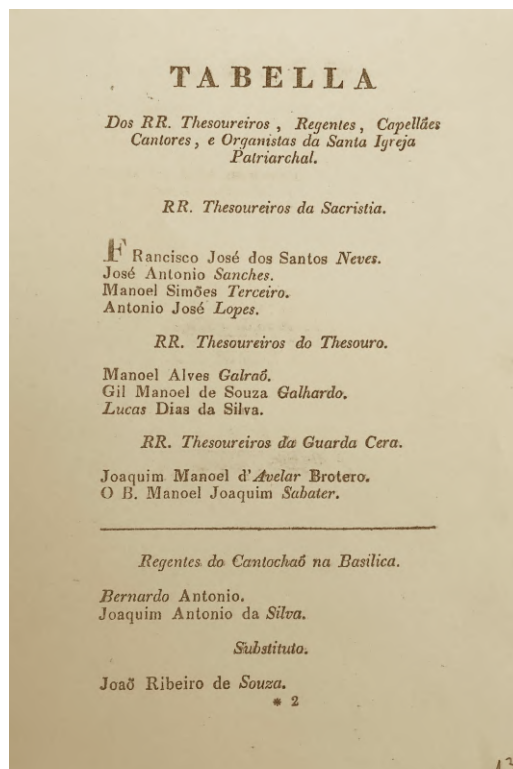
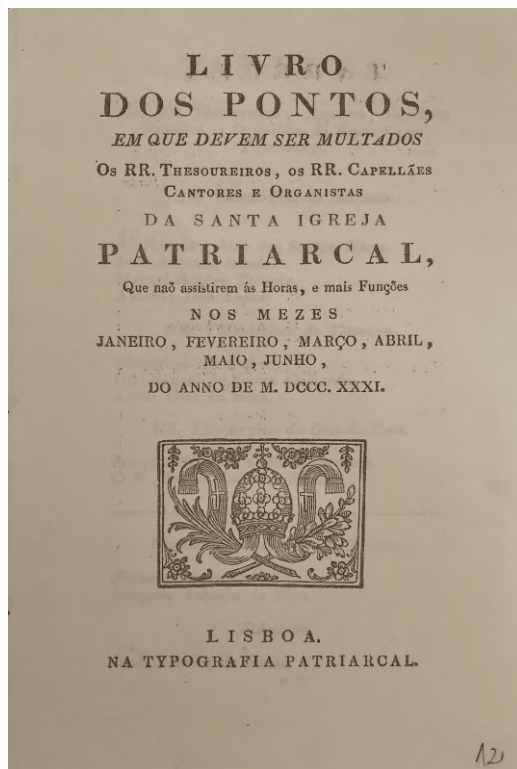
[...]

Lisboa 3 de Janeiro de 1822

Joaquim Jozé Pereira Godinho

Anexo III

Listas de músicos que constam dos *Livros dos Pontos*, em que devem ser multados os *Ilustrísimos e Reverendíssimos Monsenhores Mitrados, Protonotários, Subdiáconos, Acolytos da Santa Igreja Patriarcal*, que não assistem às Horas e mais Funções nos meses de Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho do Anno de M. DCCC. XXXI (Lisboa, Typografia Patriarcal, 1831).



PRIMEIRA TURMA.

RR. Thesoureiros.

Manoel Alves Galvão.
 Gil Manoel de Souza Galhardo.
 Lucas Dias da Silva.
 José Antonio Sanches.
 O B. Manoel Joaquim Sabater.
 Antonio José Lopes.

RR. Capellães Cantores.

Raymundo Pereira da Cunha.
 Joaquim Antonio da Silva.
 Francisco da Costa Branco.
 Severo Leonardo Rodrigues Alegria.
 Thomaz Caetano Corrêa.
 José Paulo d'Almeida.
 Manoel Gomes Ribeiro.
 José Lopes da Cunha Azevedo.
 Anastacio José Gomes.
 Sebastião Ferreira dos Santos.
 João Simões Terceiro.

Organistas.

André Cypriano Marra.
 José Caetano Bertozzi.
 José Antonio Maria de Souza.

SEGUNDA TURMA.

RR. Thesoureiros.

Manoel Alves Galvão.
 Gil Manoel de Souza Galhardo.
 Joaquim Manoel d'Avelar Brotero.
 Francisco José dos Santos Neves.
 Lucas Dias da Silva.
 Manoel Simões Terceiro.

RR. Capellães Cantores.

Joaquim Carneiro.
 Bernardo Antonio.
 Isidoro Simões Martins.
 Manoel Gomes Barata Feio.
 José Ignacio de Figueiredo.
 Manoel Mendes Rodrigues.
 Anastacio Bazelicio Alves da Silva.
 João Antonio dos Reis.
 Eleuterio Maximiano Teixeira.
 Joaquim d'Almeida Gouvêa.
 José Lopes Abrantes.
 João Augusto Teixeira.
 José Joaquim d'Abreu Castello-Branco.

Organistas.

André Cypriano Marra.
 José Caetano Bertozzi.
 José Antonio Maria de Souza.

ANNO 1831. JANEIRO.

TABELLA

Dos Musicos que actualmente servem na Capella da
 Santa Igreja Patriarchal.

Vicente Manoel Louzado.
 O P. João Martins Guizado.
 Francisco Maria Angelelli.
 João Elias Sanches.
 Vicente Fidelli.
 Aureliano José Sanches.
 Nicoláo José Pinheiro.
 João Zamperini.
 João de Deos.
 Luiz Antunes.
 Balduazar José Franco.
 José Piersigilli.
 Domingos Neri.
 José Joaquim Duraõ.
 O P. José Tomaz da Silva.
 José Maria Sabater.
 José Joaquim de Sequeira.
 Bernardo Alvares Pereira.
 Angelo Vachiato.
 Francisco José Alcobia.
 Clemente Manoel Monteiro.
 Francisco Xavier Calado.
 José Antonio Thomiatti.
 Pedro Paulo Schettini.
 O P. Francisco Antonio da Costa.
 Domingos Lauretti.
 O P. José Ferreira do Valle.
 Manoel Gregorio Moraes.
 José Maria Frachi.
 Joaquim José de Souza.
 Eugenio Bocanera.
 João Ferreira.

O P. Thomaz Luiz Pinheiro.
 Gabriel Narcizo Sanches.
 João Ribeiro de Souza.
 Marcellino Antonio da Silva.
 Isidoro Simões Martins.
 O P. Luiz Gonzaga e Franga.
 Joaquim José Ramos.
 Francisco Procopio de Seixas.
 José Maria Fonseca.
 Francisco da Costa e Silva.
 José Maria Ardaci.

Dispensados.

Joaquim de Oliveira.
 José Toti.
 Francisco Bertozzi.
 Antonio José do Rego.
 Antonio Leitão.
 José Piersigilli.

Organistas em actual serviço.

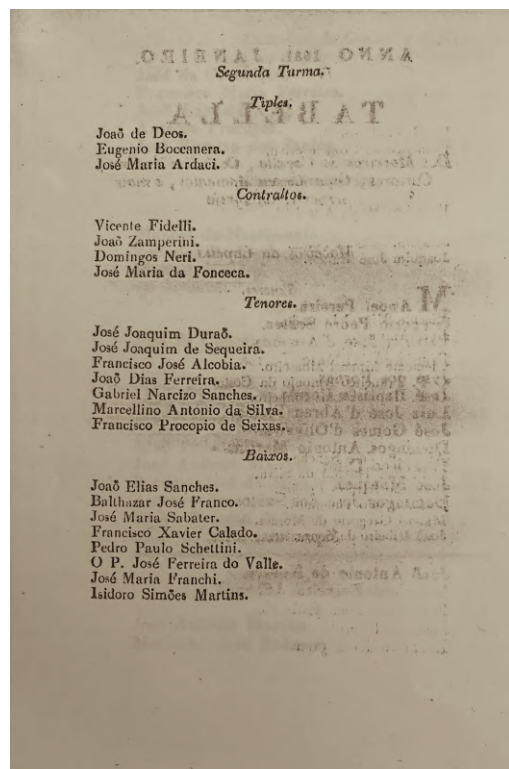
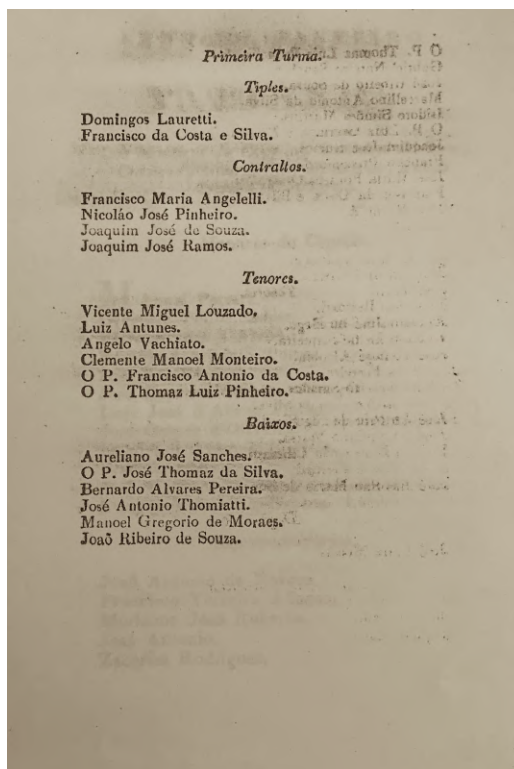
José Antonio de Figueiredo.
 André Cypriano Marra.
 Manoel Innocencio Liberato.
 José Caetano Bertozzi.
 José Antonio Maria de Souza.

Dispensado.

José Alves Mosca.

Instrumentistas.

João Jordani.
 Leopold Smit.



Cristina Fernandes é investigadora integrada do INET-md (NOVA FCSH), onde desenvolve um projecto sobre música e diplomacia no Antigo Regime. Realizou um pós-doutoramento sobre as práticas musicais e o cerimonial da Capela Real e Patriarcal de Lisboa (1716-1834), com uma bolsa da FCT (2011-7), e coordenou a linha temática do INET-md «Abordagens históricas à performance musical» (2015-7). Integra as equipas dos projectos «PerformArt» (financiado pelo ERC) e «PROFMUS-Ser Músico em Portugal: A condição sócio-profissional dos músicos em Lisboa» (FCT). É autora de diversos livros e artigos sobre a música e a cultura no século XVIII e é crítica de música do jornal *Público*.

Recebido em | Received 08/06/2019

Aceite em | Accepted 04/07/2019